L E Ó N D E G R E I F F

P R O S A

E S C R I T O S S O B R E M U S I C A

C O R R E O D E E S T O C O L M O

Tomo III
Recopilación de Hjalmar de Greiff

LULLY - PURCELL - F. COUPERIN

En este programa dedicado a maestros del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, se presentan obras de Jean Baptiste Lully, Henry Purcell, François Couperin y Juan Sebastian Bach.

De *JEAN BAPTISTE LULLY* insigne maestro de la música francesa, y tan francesa a pesar de que Giovanni Battista Lulli naciera en Florencia (el 29 XI 1632) en donde aprendió los rudimentos de la música, y a tocar violín y guitarra. Lo llevó a Francia el Caballero de Guisa y fué criado de Mademoiselle (hija del Duque de Orléans), otros afirman que fué marmitón o pinche de cocina o cata-salsas, lo que no parece cierto. Ocasionalmente lo oyó tocar violín para que danzaran los otros criados, alguno de la nobleza. Este es el origen de su fortuna. Simultáneamente estudiaba música e ingresaba en la cofradía de los libertinos, D'Assoucy, Boisrobert y Cyrano de Bergerac entre ellos. Mademoiselle hubo de despedirlo por haber cantado en su presencia coplas impertinentes. Ingresó a los veinte años a la orquesta de violines de la Música Real y debuta un año después con el *BALLET DE LA NUIT*

y en él toca el violín y danza además. Luego sigue su gloriosa carrera. Muere en 1687 de resultas de una leve herida que se le infectó y que se hizo con el bastón --no existía la batuta-- con que dirigía su *TE DEUM* compuesto con motivo de la curación del Rey.

De Lully se presenta una breve muestra. Trozos orquestales de algunas de sus óperas y un aria de *TESEO*.

TESEO fué estrenada en 1675 (el libreto es de Quinault) después de *ALCESTE*, que disgustó al público francés por su mezcla de tragedia y de bufonería, mezcla que aparece aún en *TESEO*, si bien en esta ópera lo cómico ya atenuado.

De *TESEO* se escuchará la *OBERTURA*, el aria de Venus *RETORNAD AMORES, RETORNAD* (cantada por la soprano Jane Laval, con la orquesta dirigida por Eugene Bigot), y la *MARCHA DE LOS SACRIFICADORES* (ejecutada --así como la *OBERTURA*-- por la orquesta que dirige Maurice Cauchie).

ATYS, obra con la que el género operístico tomó una nueva dirección, es de 1676. *PROSERPINA*, de cuyos coros y danzas háse dicho ya que en ellos se respira la poesía de la naturaleza, de la noche y del silencio,

fué presentada en 1680. *AMADÍS DE GAULA*, de 1684, obtuvo inmediato favor y popularidad.

De estas tres óperas de Lully, se presentan sendos trozos orquestales, interpretados por la que dirige Maurice Cauchie, y en este orden: de *ATYS*, una *gavota*: el aire para el *CORTEJO DE FLORA*; de *AMADÍS DE GAULA*, un *Minueto*; y el *MINUETO DE LAS SOMBRAS FELICES*, de *PROSERPINA*.

De *HENRY PURCELL* el más grande de los compositores ingleses, muerto muy joven --de treinta y seis años-- en 1695, y del que se ha hablado extensamente aquí, en diversas ocasiones, se escuchará ahora y en grabaciones de estreno, un pequeño concierto.

En primer término una *SUITE* de su ópera *EL REY ARTURO* compuesta por Purcell hacia 1691, para el libreto escrito por el poeta John Dryden. Tras de la *SUITE* vienen dos trozos de la misma ópera: *VEN SI TE ATREVES*, canción de batalla de los britanos, vencedores, al mando del *REY ARTURO*, de los sajones invasores; y *LA ISLA MÁS BELLA*, cantada por Venus en una mascarada en honor a la Gran Bretaña, y que es el final de la ópera *EL REY ARTURO*. Escuchemos pues la *SUITE* de *EL REY ARTURO*, en seis movimientos. Interpreta la orquesta de la *BBC* bajo la dirección de Julian Herbage; la canción guerrera *VEN SI TE ATREVES*,

con la misma orquesta y coros y el tenor Jan van der Gucht y la canción de Venus a *LA ISLA MÁS BELLA*, por la soprano Noel Eadie, con la misma orquesta.

Escuchados los trozos orquestales y vocales de *EL REY ARTURO*, se presentan además y en grabaciones también de estreno, dos breves muestras de otras dos óperas de Purcell: *BONDUCA O LA HEROÍNA BRITÁNICA,* basada en la adaptación de una tragedia del siglo XVI escrita por los dramaturgos ingleses Beaumont y Fletcher; y *DIDO Y ENEAS*, universalmente admirada.

En *BONDUCA* el general de los británicos, Caratach, consulta a un oráculo druida, quien le dice que tendrá éxito en su batalla contra los invasores romanos. Los druidas cantan el coro *BRITÁNICOS, ACIÉRTEN EN EL BLANCO* (el tenor Jan van der Gucht, coros y orquesta de la *BBC* dirigidos por Julian Herbage).

De *DIDO Y ENEAS*, el recitativo y el aria final, cuando Dido, abandonada por Eneas, ordena que se prepare una pira funeraria para ella, y se despide de las damas de su séquito, y el breve coro *CON LAS ALAS REPLEGADAS.*

FRANÇOIS COUPERIN, EL GRANDE, para distinguirlo como el más ilustre de los Couperin, familia de músicos tan numerosa como la familia Bach, nació en 1668 y murió en 1733. Su carrera brillantísima es muy conocida de los habituales oyentes de estos programas. Entre su obra diversísima que abarca tántos géneros, se destacan sus *APOTEOSIS DE LULLI* y *DE CORELLI* y la serie de *CONCIERTOS REALES*. De estos *CONCIERTOS REALES* se escuchará en seguida el *CONCIERTO EN ESTILO TEATRAL* para flauta, oboe, fagot, cuerdas y cémbalo, ejecutado por el Colegio Musical de Wiesbaden, dirigido por el maestro Weyns, y que consta de las siguientes partes: *OBERTURA - AIRE - GRAN RITORNELLO - AIRE LIGERO - AIRE TIERNO - ZARABANDA - AIRE LIGERO - AIRE TIERNO y AIRE DE LAS BACANTES.*

18 VII 1945

MOZART - BEETHOVEN

La *SINFONÍA Nº 35*, en Re mayor, Köchel 385 de Mozart --llamada la *SINFONÍA HAFFNER*-- abre este programa integrado por tres grandes obras.

La *SINFONÍA HAFFNER* o *SINFONÍA-SERENATA HAFFNER*, fué compuesta entre julio y agosto de 1782, en Viena, como consta en esta carta del joven Mozart a su padre: *Os vais a disgustar viendo que no llega sino el primer ALLEGRO... pero no me ha sido posible obrar de otra manera. He tenido que componer a toda prisa una serenata, pero sólo para instrumentos de viento. Pronto os enviaré los* dos *MINUETOS, el ANDANTE y el trozo*

final, y, si puedo, enviaré también una marcha, si no, será necesario que toméis la de la SERENATA HAFFNER que es muy desconocida.

Se trataba, entonces y de nuevo, de festividades en la rica familia del burgomaestre Haffner. Otra carta de Mozart, del 7 de agosto, nos informa que se ha casado, y además de que le envía a su padre la pequeña marcha: *todo lo que yo deseo es que llegue a tiempo y sea de vuestro agrado. El primer ALLEGRO debe tocarse con mucho fuego y el último todo lo rápido que se pueda.*

Rara y preciosa observación, que nos vale, en relación con la presente *SINFONÍA-SERENATA*, indicaciones directivas del propio maestro. En la carta citada, Mozart habla de dos *MINUETOS*, pero no existe sino uno.

El *ALLEGRO* se inicia sin ningún preludio --salvo la indispensable marcha-- con un largo tema severo, hasta agresivo que ocupa todo el trozo, interrumpido apenas por rápidos *ritornelos*, sin segundo tema.

A pesar de su carácter contrapuntístico --es un *fugato*-- este primer movimiento está construído en forma sonata.

El segundo movimiento, *ANDANTE*, de una orquestación más reducida, es un canto dulce y tranquilo. Se reconoce por el estilo y el espíritu de este

ANDANTE, que se trata de una *SERENATA* y no de una verdadera *SINFONÍA*.

El *MINUETO* es muy sencillo. Su ritmo es el llamado *lombardo*. Sus dos partes concluyen en la tónica. El *TRÍO*, en La, igualmente sencillo, corresponde como el *MINUETO* y el *ANDANTE* anterior al estilo de *SERENATA*.

El final, *PRESTO*, tiene marcada analogía con el famoso aire de Osmín, de *EL RAPTO EN EL SERRALLO*, y por su ímpetu, no es exagerado compararlo con el final de la *OBERTURA* de *LAS BODAS DE FÍGARO*. Se comprende que debe ejecutarse lo más rápidamente posible, como lo indicó el Maestro.

La Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Beecham, interpreta la *SINFONÍA-SERENATA HAFFNER* en Re mayor, de Mozart.

En Salzburgo y a mediados de 1776 compuso Mozart su *ADAGIO DE CONCIERTO* en Mi mayor para violín y orquesta. La destinación de este trozo la revela Leopoldo Mozart, cuando le reclama a su hijo un *ADAGIO* y un *RONDÓ* para Brunetti. Brunetti era el violinista de la Corte de Salzburgo, y juzgando muy difíciles para él ciertos trozos de los Conciertos de Mozart, le había rogado al joven compositor --veinte años tenía-- que los reemplazara por otros más fáciles.

Es así como este *ADAGIO* tuvo por objeto sustituir el grande y magnífico *ADAGIO* del *CONCIERTO EN LA*, de diciembre de 1775. En efecto, basta mirar la línea melódica del trozo para reconocer una intención expresiva semejante a la del grande *ADAGIO* aludido.

Este nuevo *ADAGIO* es sin duda una de las obras más características del genio de Mozart durante el maravilloso período de sus veinte años. No solamente los cantos ofrecen una pureza, una tierna dulzura, una sensual e ingenua belleza, incomparablemente realzadas y destacado su valor por el acompañamiento --a la vez muy discreto y muy modulado-- de la orquesta, sino que se descubre entre sus cantos o por decirlo mejor entre las frases de un canto único, un estrecho y profundo parentesco, que los hace aparecer como manando forzosamente los unos de los otros, con ese carácter de *necesidad* que ninguna obra musical deja ver de una manera tan absoluta y misteriosa como la de Mozart.

El violinista Georg Kulenkampff y la Orquesta Filarmónica de Berlín interpretan *el ADAGIO EN MI MAYOR* --K 261-- de Wolfgang Amadeo Mozart.

Viene a la zaga el *CONCIERTO EN RE MAYOR* opus 61, para violín y orquesta de Beethoven, compuesto en 1806.

El autógrafo de este Concierto --dice Tovey-- *es una lección como actitud de un compositor con el ejecutante. Lo escribió para un virtuoso llamado Franz Clement y está dedicado a él con un malévolo juego de palabras pidiéndole clemencia para el pobre compositor...*

Por primera vez lo tocó Clement, y en una forma muy extraña. Su primer movimiento iniciaba el programa --venía luego una Sonata del señor Clement, que la tocaba en una sola cuerda, con el violín hacia abajo-- y finalmente el movimiento lento y el final del Concierto.

El *CONCIERTO PARA VIOLÍN*, de Beethoven es gigantesco, uno de los más extensos que se hayan compuesto. El *ALLEGRO MA NON TROPPO*, con dos temas y una larga exposición que precede a la entrada del violín solista, se inicia con misterioso batir de los timbales seguido con una amable melodía en los instrumentos de viento. Luego un tema en escalas presentado por clarinetes y fagotes y una dramática explosión por toda la orquesta que prepara el camino al segundo tema, una de las más bellas melodías del Concierto. El *LARGHETTO* y el *RONDO* final van unidos.

(texto incompleto) 5 IX 1945

TRES MODERNOS FRANCESES
Fauré - Ravel - Roussel

Antes de la presentación del *PELLÉAS Y MELISANDA* de Claudio Aquiles Debussy --cuatro años antes--, Gabriel Fauré había compuesto para el drama de Maeterlinck, representado en Londres en 1898, interludios orquestales. De esa música incidental proviene una *SUITE*, que reorquestada con Charles Koechlin, figura frecuentemente en los grandes conciertos y que consta de estos cuatro trozos: *PRÓLOGO - HILANDERA - SICILIANA - ADAGIO.*

Esta *SUITE* de *PELLÉAS Y MELISANDA*, de *GABRIEL FAURÉ*, se tocó en un concierto --por primera vez-- en Paris el 3 de febrero de 1901, en los Conciertos Lamoureux. En el *PRÓLOGO*, o *PRELUDIO* del drama, *quasi Adagio*, óyese por dos veces un tema melancólico. Poco después de una cantilena de violoncello, doblado por el fagot y por la flauta. Retorna el primer tema. Ambos temas son de carácter lírico y sugieren la escena del bosque Será necesario darles nombres a esos motivos? Golaud descubre a Melisanda en un bosque. Interviene el amor y luego el dolor. Y todo esto es lo que hace presentir esta música conturbadora.

LA *HILANDERA* es un interludio, entre el segundo y el tercer actos, y anuncia la escena en que Pelléas y Melisanda son sorprendidos. Las cuerdas, asordinadas, hacen girar la rueca (*Andantino quasi Allegreto*). Dos motivos parecen designar, aquí también, a los personajes. Vale más no escrutar el sentido de esas alegorías sonoras, cuya levedad pasa muy por encima de la de *LA RUECA DE ONFALIA* de Saint-Saëns. Es evidente, si se piensa en Melisanda de Debussy que la de Fauré es una Melisanda muy diferente: es menos misteriosa, menos ausente de las cosas de la vida.

Una encantadora *SICILIANA* ha sido interpolada, no se sabe bien por qué razones, en la *MÚSICA INCIDENTAL* y en la *SUITE* orquestal de *PELLÉAS Y MELISANDA*.

El último interludio --*MOLTO ADAGIO*-- es una página patética, nunciatriz de la muerte que asecha a Melisanda. Agonía perturbada por el interrogatorio atroz de Golaud, el marido celoso presa de todas las sospechas. Esta trágica escena final de la muerte de Melisanda en presencia del anciano Arkel, Golaud, el médico y la servidumbre del castillo.

Escucharemos los cuatro números de la *SUITE* orquestal de *PELLÉAS Y MELISANDA* de Gabriel Fauré, interpretados por la Orquesta de Boston dirigida por Kousevitski, tres de ellos, y la *SICILIANA* por la Orquesta

de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris.

La *RAPSODIA ESPAÑOLA*, de *MAURICE RAVEL*, Suite orquestal de riquísimo colorido y evocadora en grado sumo, fué presentada por vez primera en 1908, por Edouard Colonne.

Se compone la *RAPSODIA ESPAÑOLA* de un *PRELUDIO A LA NOCHE*, cuadro deliciosamente poético, en el que cuatro notas descendentes crean un plano interior de voluntaria y rebuscada monotonía, que suscita en la imaginación la calma alucinante del día que muere.

Se encadena el *PRELUDIO A LA NOCHE* a una *MALAGUEÑA* voluptuosa, de instrumentación muy variada. Cruza por la *MALAGUEÑA*, una última vez, la dulce evocación del hechizo nocturno.

La tercera parte es una *HABANERA* que Ravel había compuesto trece años antes y que figuraba en sus *PAISAJES AURICULARES*. Página llena de hallazgos de estilo, realmente proféticos.

Finalmente viene una *FERIA* deslumbrante de prodigioso dinamismo. Risas de las flautas y de las arpas. Tañer de los cobres. Rumores ahogados. Salmodia de una trompa, que imita al clarinete.

Último canto de alegría. Ritmos acelerados. La *FERIA* sirve de conclusión a estas visiones de España, cuya orquestación es de un brillo y de un ingenio extraordinarios.

La *RAPSODIA ESPAÑOLA* de Ravel: *PRELUDIO A LA NOCHE - MALAGUEÑA - HABANERA y FERIA*, la interpreta la Orquesta Sinfónica dirigida por Piero Coppola.

EL FESTÍN DE LA ARAÑA de *ALBERT ROUSSEL* es un *ballet*, compuesto a base de un escenario de Gilbert de Voisins y estrenado en 1913 en el Teatro de las Artes con el más vivo de los éxitos. La *mise en scene*, muy original, representa una tela de araña extendida, en un rincón del jardín, para capturar al diminuto pueblo de los insectos. La Dama Araña asecha su presa mientras que los Escarabajos y las Hormigas desempeñan sus absorbentes labores. Levantar un pétalo de rosa no es para ellos uno de los trabajos de Hércules? Las Hormigas atareadísimas desfilan en marcha de parada. Los Escarabajos arrastran pesados fardos. Se ve el pueblo de las feroces *Mantis religiosas* y de las mariposas y las efímeras. *La araña* captura una *mariposa*, pero la *mantis religiosa* mata a la *araña*. La *efímera* danza y muere en la embriaguez del sol poniente. Las *hormigas* proceden solemnemente a sus funerales y el silencio desciende sobre el pequeño

rincón del jardín que se aduerme en la tarde, mientras que un *cocuyo* enciende su linterna al pié de un rosal.

Los fragmentos sinfónicos que se tocan en los conciertos son éstos: *El PRELUDIO*, que describe el jardín en una bella tarde de verano, la entrada militar de las hormigas, la entrada de la mariposa, su dolorosa agonía, la aparición, la danza y los funerales de la *efímera* y finalmente, la caída de la tarde sobre el jardín en el silencio nocturno.

Escucharemos la *SUITE* orquestal de *EL FESTÍN DE LA ARAÑA*, de Albert Roussel, interpretada por la Orquesta de los Conciertos Straram, bajo la dirección de Walter Straram.

17 X

OBERTURAS DEL SIGLO XIX
Weber - Berlioz - Mendelssohn

Reúnense para este programa hasta ocho oberturas compuestas entre 1820 y 1859 y que son todas ellas de acusado carácter romántico.

Es la primera de ellas la de la ópera *FREISCHUTZ*, de *CARLOS MARIA VON WEBER*, compuesta entre el 22 de febrero y el 13 de mayo de 1820, y que se inicia con una breve Introducción, *Adagio*, en Do mayor,

seguida del bello tema *Lento* que canta el cuarteto de trompas, tema que es símbolo de la Selva.

La OBERTURA está construida con los motivos principales de la ópera: el Aria de Max, la música siniestra de la escena de la fundición de las balas mágicas, en el Valle o la encrucijada de los Lobos, *Molto vivace*, en Do menor, con su tempestad y sus relámpagos; luego otro tema asociado con Max, en el clarinete, seguido del Aria principal de Agata, que expresa el triunfo de la virtud sobre el Mal. Todos estos temas tratados con tal arte, que se encadenan como en una obra musical de la forma sonata. Finaliza la Obertura de *Freischütz* de Weber, con una *Coda* que representa la apoteosis de Agata. La Orquesta Sinfónica de Basilea, dirigida por Felix Weingartener, interprétala.

EURIANTE es una ópera caballeresca basada en una antigua historia francesa utilizada por Boccaccio en su DECAMERON y por Shakespeare en CYMBELINE. Se estrenó la ópera en Viena el 23 de octubre de 1823. Dirigía el propio Weber.

Como en la OBERTURA *de* FREISCHÜTZ, en la de EURIANTE se emplean elementos de los diversos actos de la ópera organizados también en forma sonata, con dos temas principales.

Se inicia con un *Allegro marcato, con molto fuoco*, y después de esta brillante Introducción, los instrumentos de viento anuncian el primer tema. El segundo tema lo presentan los violoncellos y lo cantan los violines primeros. Sigue un breve *Largo*, confiado a los violines asordinados, a los que se unen luego las violas en trémolo. La recapitulación muestra también el triunfo de la virtud, como en la ópera.

La *OBERTURA* de *EURIANTE* de Weber, por la Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por Frederick Stock.

Así como se prescindió de la *OBERTURA* de *OBERON*, de Weber, anunciada, se cambia la *OBERTURA* del *CARNAVAL ROMANO*, por la de *BENVENUTO CELLINI*, del mismo *HECTOR BERLIOZ:* la supresión y el cambio obedecen a que *OBERON* y el *CARNAVAL ROMANO* se oyeron hace pocas noches, en otros programas.

La *OBERTURA* de *BENVENUTO CELLINI* fué compuesta en 1838. Eligió Berlioz algunos motivos de la ópera, entre los más característicos y que mejor se prestaban para los desarrollos instrumentales. No sólo los toma íntegros, sino que los amplía y los magnifica. Estos temas o motivos que en la acción teatral están subordinados a las exigencias dramáticas, se tornan, en la Obertura, gérmenes de una música verdaderamente sinfónica.

Es una obertura que *vive*, como las de Beethoven y Weber, por la sola música y por la magia de los sonidos.

Irrumpe toda la orquesta en un ataque impetuoso: bravura, displicencia, juventud, trinados que ascienden como cohetes, ritmos que saltan y que anuncian a la vez el *CARNAVAL ROMANO* y la primera aparición de *BENVENUTO*.

Un largo silencio. Dos temas de carácter muy diferente, se hacen valer por su contraste: el uno, grave, solemne, confiado a los bajos o a los trombones o a los fagotes: es el *ARIA DEL CARDENAL: a todos los pecados plena indulgencia*; el otro acariciante, tierno, voluptuosamente melancólico: es la deliciosa Arieta de Arlequín. Tema murmurado por las sonoridades idílicas y femeninas de la orquesta y cantado luego apasionadamente por las cuerdas enamoradas, --dice y sigue Adolphe Boschot--.

Súbitamente torna la alegría inicial. Este *Allegro fantastico*, brinca como una banda de alegres pícaros, los aprendices del cincelador florentino. Brinca, corre, rápido, ligero, burlón, este *Allegro*, y se aleja...

Tembloroso, sostenido por la voz acariciante de las trompas, un clarinete exhala su lamento. Los violines, insinuantes, quieren llevarse consigo esa melodía que vacila, que se defiende, pero muy poco...

Resuena nuevamente la fiesta exuberante, meridional, ardida por el sol y por la pasión, llena de efluvios y de deseos. La dulce melodía insiste aún, cantada por el oboe tembloroso. Entonces, los violines vuelven a cantar esa melodía y le comunican su fuego, y la arrastran, la raptan... La magia sonora de la fiesta se torna resplandeciente. Sobre el tumulto planea la frase del *Cardenal*, frase tranquila y grandiosa, lentamente declamada por los cobres, unísono. Deslumbrante por la sonoridad, esta conclusión de la Obertura merece los epítetos caros a Berlioz: es irresistible y fulminante.

Se escucha la *OBERTURA* de *BENVENUTO CELLINI*, de Hector Berlioz, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Paris, dirigida por Pierre Monteux.

Seis años después de haber compuesto la *OBERTURA* para *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*, y tras de un viaje por Inglaterra, Mendelssohn, poetizando sus recuerdos, evoca los paisajes de Staffa, esa gruta basáltica asaltada perennemente por las olas.

La *OBERTURA* de la *GRUTA DE FINGAL* o de *LAS HEBRIDAS*, compuesta en 1830, no es una descripción, sino una impresión musical. Se la puede considerar como un típico poema sinfónico, en el que el compositor transpone las imágenes que le cautivaron a su dominio sonoro. Dos temas esenciales rigen la obra. El primero, enunciado desde los compases iniciales por las violas, los violoncellos y los fagotes. El segundo tema, expresivo, es una de esas melodías mendelssohnianas que el compositor confía preferentemente a los violoncellos. En un momento dado y en contraste con lo precedente, en que el *legato* fué constante, los substituye y renueva el *staccato*. Crece la sonoridad. Pero la conclusión trae de nuevo las melancolías iniciales, y todo termina discretamente.

LA GRUTA DE FINGAL, *OBERTURA* de Mendelssohn, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Wilhelm Furtwängler.

El poema de *MANFREDO*, al decir del mismo Lord Byron (texto incompleto)

(...) En este programa --selección y presentación de León de Greiff-- se escucharon las siguientes *OBERTURAS DEL SIGLO XIX*: de Weber (*FREISCHÜTZ* y *EURIANTE*), de Berlioz (*BENVENUTO CELLINI*), de Mendelssohn (*LA GRUTA DE FINGAL*), de Schumann

(*MANFREDO*) y de Wagner (*LAS HADAS* y el preludio de *TRISTAN E ISOLDA*).

31 X 1945

SCHUMANN - GRIEG - DE FALLA

En el sólo año de 1841, Schumann compuso dos sinfonías, la primera en Si bemol mayor, opus 38 y una segunda, en Re menor, que revisó y modificó en 1851 y que es hoy la Cuarta, opus 120. Después, en 1846, la segunda, efectiva, en Do mayor opus 61 y en 1850, la tercera en Mi bemol mayor, llamada la *RENANA* opus 97.

La tarea que *SCHUMANN* se impusiera --según Victor Basch-- fué la siguiente: reducir a formas regulares la exhuberancia de una fantasía habituada a moverse sin trabas; agrupar y coordinar en una obra *única* y en todas sus partes coherentes, las imágenes que en él solían brotar independientes, separadas, dotada cada una de ellas de vida propia plena y completa. No adaptar, ya hecho el trabajo, al movimiento de la armonía, temas de tonalidades diferentes, sino hacer surgir, los temas, del movimiento, escribir, en una palabra no ya ciclos de cuentos sino una novela, y, en fin, liberar las voces, inmanentes en el piano, pero frustradas y entrabadas en la polifonía real de la orquesta o de varios instrumentos conjugados. Y alegremente se pone a la obra.

La primera sinfonía: la *SINFONÍA DE LA PRIMAVERA*, de la primavera del año, de la primavera de la vida, de la primavera del amor (Victor Basch): el brote que apunta, las hojas que se abren, los cantores que se reinstalan en las ramas, el gran hálito embalsamado que hace abrir los cálices y los corazones henchidos.

El *ALLEGRO*. Una fanfarria de trompas y de trompetas anuncia, triunfalmente, al *CABALLERO VERANO*, y la orquesta sostiene y desarrolla --con sus armonías aceleradas y potentes-- el primer tema. El segundo tema, de una gracia modesta y simple, lo exponen las maderas: soplo leve que va a perderse en el gran tumulto elaborado principalmente por los primeros compases del primer tema, pero que hace nacer un enjambre de temas nuevos, los unos serenos y cantantes, los otros sombríos y grávidos de tempestades. Luego la calma: el *Larghetto*, un solo tema, una melodía schumaniana, tan característica que hubiera podido figurar en cualquiera de sus colecciones de *trozos de fantasía*, temblorosa, angustiada, torturada, y, al mismo tiempo de una dulzura tan muelle, que únicamente la diferencian los timbres de los instrumentos por los que pasa: violines, violoncellos, maderas y trombones.

En seguida un *SCHERZO*, breve, elegante y ritmado vigorosamente, dos tríos, emparentados al tema principal del *ALLEGRO*, el uno por el movimiento, el otro por la armonía.

Y el *FINAL*, cuyo motivo principal desarrolla el tema en Fa mayor con que finaliza el primer movimiento, danza rápida, ligera, coloreada, que se diría ejecutada por *elfos*, pero cuya exhuberancia se tiñe repentinamente de tristeza, para serenarse –trompas y flautas-- tornarse sombría nuevamente –trombones y cobres-- hasta que –definitivamente—revienta el esplendor de las fanfarrias y triunfa la alegría primaveral.

Interpreta la *SINFONÍA Nº 1* en Si bemol mayor, *LA PRIMAVERA*, opus 38 de Robert Schumann, la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Serge Kusevitzki.

El *CONCIERTO PARA PIANO* en La menor, opus 16, de *GRIEG* ejecutado por primera vez en Oslo y en el año de 1870.

En marzo de 1868 una niña había nacido en el hogar de los Grieg. Sin duda la alegría producida por esta reciente paternidad inflama este *CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA*, en La menor, compuesto durante el estío siguiente en la aldea danesa de Sellered. A pesar de las

repeticiones y de la brevedad de las ideas, el Concierto se impone por ciertos acentos de una intensidad, rara en Grieg, así como por la nobleza de los temas. En realidad no es de una originalidad muy notoria (dice I. Roksét). Las influencias de Schumann --debut del primer movimiento--, de Liszt, de Chopin sobre todo --pasaje de la primera a la segunda idea, exposición de ésta, cadencias, segundo tema del *ADAGIO*--, se unen a las armonías wagnerianas, en la primera idea del *ADAGIO*. Sin embargo, si aparecen los procedimientos de Chopin, es sin su cambiante colorido armónico en el que casi siempre existe una polifonía interior, y que falta en Grieg. Sus rasgos se limitan, casi siempre a exhibir, en el teclado, un sólo acorde y no tienen el mágico brillo de las *fusées* de Chopin en las que espejean las *apogiaturas* no resueltas. Pero en el *FINAL*, Grieg pone a sus pies en su propio terreno: los ritmos de su Noruega y los rudos acordes, propios de los instrumentos rústicos. El trozo tiene la forma de un *rondó*. El piano es, claramente, el protagonista de esta obra, en la que los instrumentos de la orquesta están tratados como telón de fondo, dejando aparte la breve frase de los violoncellos, en el segundo tema del *ALLEGRO* inicial, y la aparición de la flauta en el *più tranquillo* del final, después de la cadencia.

EL SOMBRERO DE TRES PICOS de *MANUEL DE FALLA* pinta un aspecto enteramente diferente de la vida andaluza (enteramente diferente al de *EL AMOR BRUJO*): pinta el humor vivo y algo sardónico de los campesinos de Andalucía. El asunto está sacado de una conocida novela de Alarcón, que a su vez está inspirada en un romance popular. Este mismo asunto sirvió a Hugo Wolf para su ópera *EL CORREGIDOR*.

El tema central es la burla hecha a un futuro Corregidor (autoridad principal del pueblo) que intenta requebrar de amores a la hermosa mujer del molinero. Ella *entra en la danza* y llega hasta un punto en que la situación parece un poco comprometedora para ella, pero al final el Corregidor queda burlado y ridiculizado --le mantean como las *majas* mantean al *pelele* en el cuadro de Goya--.

Las tres danzas extraídas del ballet figuran continuamente en los programas de concierto y son estas: La *DANZA DE LOS VECINOS*. Los vecinos del molinero vienen al molino a festejar *el San Juan*. Se bebe y se danza en la bella noche perfumada.

La *DANZA DEL MOLINERO*, es una *farruca*. La *farruca* es el baile que ofrece al hombre las mejores oportunidades para demostrar su virtuosidad y su virilidad. Algunas veces lo bailan un hombre

y una mujer, pero más comúnmente un hombre solo. Esa *farruca* danzada por el Molinero, es de un ímpetu rítmico vertiginoso.

Y la *DANZA FINAL*. El viejo galán --el Corregidor-- es desenmascarado y el Molinero y la Molinera se reconcilian. El viejo galán curtido a golpes se deja caer a tierra. Los campesinos se apoderan de él y lo mantean como a un *títere* de burlas, y viene la *DANZA GENERAL.*

Las danzas del *SOMBRERO DE TRES PICOS*, de Manuel de Falla: *LOS VECINOS - DANZA DEL MOLINERO* y *DANZA FINAL*, las interpreta la Orquesta *Pops* de Boston dirigida por Fidler.

Se presentaron en este programa de Sinfonía, Concierto y Suite, selección e información a cargo de León de Greiff, la *PRIMERA SINFONÍA* en Si bemol mayor *LA PRIMAVERA* opus 38 de Schumann, el *CONCIERTO EN LA MENOR* opus 16 para piano y orquesta, de Grieg y las tres danzas de la *SUITE* orquestal *EL SOMBRERO DE TRES PICOS*, de Manuel de Falla.

7 XI 1945

PIGNOLET DE MONTECLAIR - DVORAK VAUGHAN WILLIAMS

MICHEL DE PIGNOLET DE MONTECLAIR, nacido en Andelot, cerca de Chaumont en Basigny en 1666, murió en Saint Denis, cerca de Paris, en septiembre de 1737. Fué discípulo de Jean Baptiste Moreau. En 1686 pasó a ser Maestro de Capilla en diversas iglesias de provincia y luego director de la música del príncipe de Vaudémont, con cuyo séquito viajó por Italia.

Se vuelve a saber de él hacia 1695 cuando obtiene un gran renombre como Maestro de Música al mismo tiempo que como compositor. Ingresa a la orquesta de la ópera, en 1707, como contrabajista, y dió en el teatro --con éxito-- dos obras que permanecieron por largo tiempo en el repertorio: una ópera-ballet *LAS FIESTAS DEL ESTÍO*, en 1716 y *JEFTÉ*, tragedia lírica, asaz sensacional por su libreto sacado de las Sagradas Escrituras, en 1732. Un tema religioso parecía como fuera de su sitio en la escena de la ópera: así que *JEFTÉ* hubo de sufrir la interdicción.

Sus obras instrumentales son igualmente valiosas. Entre ellas, éstas: *SERENATA* o *CONCIERTO* dividido en tres *suites* de piezas para violines, flautas y oboes (1697), que constituye una de las más interesantes colecciones antiguas de *SINFONÍAS FRANCESAS EN TRÍO, CONCIERTOS* para

dos flautas traveseras sin bajo y *CONCIERTOS* para flauta travesera con bajo continuo (1720); *BRUNETAS* antiguas y modernas, apropiadas para la flauta travesera con bajo continuo (1725). *BRUNETA* es el nombre dado, en el siglo XVII, a pequeñas canciones de tema generalmente galante y pastoril y de carácter puramente melódico y popular.

Otras obras de Pignolet de Monteclair son sus *CANTATAS FRANCESAS*, de una a tres voces con acompañamiento instrumental o bajo continuo (tres libros publicados de 1709 a 1728) y que cuentan entre las mejores del género y entre las más antiguas.

Publicó, finalmente, una colección colectiva de *MINUETOS TÁNTO ANTIGUOS COMO NUEVOS* (hacia 1735), amén de muchas obras didácticas. Dícese que fué el primero en introducir, en las orquestas, el contrabajo.

De *MICHEL PIGNOLET DE MONTECLAIR* son los *PLACERES CAMPESTRES*, que constan de estas partes: *RITORNELO - PASAPIÉ - ENTRADA DE LOS PASTORES - CORTEJO DE LAS MUSETAS Y DE LAS VIELAS* y *RONDA DE LA FELICIDAD*, obra que escucharemos en un arreglo para violas por Casadesus, ejecutada por la Sociedad de Instrumentos Antiguos, dirigida por Henri Casadesus.

El *CONCIERTO EN SI MENOR*, opus 104, de *ANTON DVORAK*, para violoncello y orquesta, debe ser muy familiar para los habituales oyentes de estos programas. Tan familiar como el nombre y la obra, muy difundidos, del compositor Bohemio o Checo Anton Dvorak, nacido en 1841 y muerto en 1904.

El *CONCIERTO EN SI MENOR* fué compuesto en su período niuyorquino y entre noviembre de 1894 y febrero de 1895. Dícese que el *CONCIERTO PARA CHELO* de Victor Herbert influyó para que Dvorak compusiese el suyo y dícese --además-- que recibió valiosas sugerencias de Alvin Schroeder, primer violoncellista de la Orquesta Sinfónica de Boston. Su primera presentación ocurrió el 19 de marzo de 1896: dirigía el compositor, Leo Stern era el solista y la orquesta, la Filarmónica de Londres.

Es una obra de tan clara belleza este *CONCIERTO* de Dvorak que resulta inútil entrar en detalles de sus temas y motivos, características formales, análisis de sus movimientos. Consta de tres movimientos: 1º – *ALLEGRO*, con la riqueza de inventiva peculiar de Dvorak, y sin nada difuso ni redundante. El segundo de sus temas es uno de los pasajes más bellos que se haya escrito para la trompa. 2º – *ADAGIO MA NON TROPPO:* este movimiento lento tiene dos temas..., o cinco, o seis si se tienen en cuenta sus subdivisiones.

3º – *FINALE:* un breve *Rondó*: *Allegro moderato*, que termina *Allegro vivo*.

Interpretan el *CONCIERTO PARA VIOLONCELLO EN SI MENOR*, opus 104, de Anton Dvorak, Pau Casals como solista y la Orquesta Filarmónica Checa dirigida por Georg Szell.

Finaliza este programa con una *FANTASÍA* del compositor inglés *RALPH VAUGHAN WILLIAMS*, nacido el 12 de octubre de 1872. Compositor contemporáneo de tradición clásica, conocido principalmente por sus sinfonías: la *SINFONÍA LONDRES*, francamente programática, compuesta entre 1912 y 1913; la *SINFONÍA PASTORAL*, compuesta en 1921; la *SINFONÍA EN FA MENOR*, dedicada a Arnold Bax, compuesta entre 1931 y 1934; obras para la escena; obras corales; *SUITES* y *DIVERSIONES* y *CONCIERTOS; FANTASÍAS* --una para violoncello y orquesta-- y la *FANTASÍA SOBRE UN TEMA DE THOMAS TALLIS* para doble orquesta de cuerdas, con un cuarteto de cuerdas solista. El tema data de antes de 1567 y lo trata Vaughan Williams en estilo de variación libre.

Interpreta la *FANTASÍA SOBRE UN TEMA DE THOMAS* TALLIS (de Ralph Vaughan Williams), para orquesta de cuerdas, la Sinfónica de la BBC bajo la dirección de Adrian Boult.

28 XI 1945

ANIVERSARIO 154 DE LA MUERTE DE MOZART

Como homenaje a *WOLFGANG AMADEO MOZART* con motivo del anunciado aniversario se presenta un programa de sus obras elegido casi al azar ya que otra forma de selección es imposible en obra tan perfecta.

En el último año de la vida de Mozart pocos fueron los encargos que se le hacían --sin hablar del *REQUIEM--*.

Lo cuenta así Gheon: *A falta de más altos encargos Mozart aceptó escribir, con la misma humildad, tres breves canciones para un diario de niños, SEIS MINUETOS para danzar y SEIS DANZAS ALEMANAS para los bailes populares... y más danzas después... Que se examinen esas pobres DANZAS (Köchel de 600 a 609) escritas sobre el papel en un cuarto de hora y trocadas en seguida por un poco de pan. Sin ninguna ambición, obedecen a las reglas comunes del género como a las costumbres de los danzarines: dos veces ocho compases para el tema, dos veces ocho compases para el trío, con repeticiones, y, al final de la sexta danza, porque van por grupos de seis ordinariamente, una coda suplementaria un poco más desarrollada. Eso es todo. Ellas son lo que son. Lo que deben ser. Sin falsa vergüenza, sin desdén. Con sus rondas, sus piruetas, su ritmo elemental, su caricia fácil, su són-són... Yo confieso* --termina Gheon-- *que esas DANZAS ALEMANAS de Mozart me fueron reveladas por dos discos de fonógrafo, comprados al azar sin previa recomendación. Si se quiere un ejemplo, que se tome la danza final en Re mayor, opus 571 (escrita ésta en 1789). Comienza por una fanfarria, sólida, espesa, pesada, sonora, que representa una multitud de enmascarados muy vulgar y la brutalidad de su pisoteo. Ocho compases que suben, ocho que descienden.*

Y súbitamente, piano, el trío, que se lanza --en los instrumentos de cuerdas-- a la zona sutil del menor.

Escucharemos la que cita Gheon y algunas otras de las *DANZAS ALEMANAS* de Mozart compuestas en sus últimos años de miseria. Son ellas las siguientes: las tres que integran el N° 605 de Köchel, la tercera de las cuales es una de las más celebradas y que se distingue con el nombre de *EL PASEO EN TRINEO;* estas tres las ejecuta la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Bruno Walter.

Y ahora estas seis *DANZAS ALEMANAS* Köchel 600 N° 4, Köchel 605 N° 2 (que ya escucharon entre las tres anteriores), 571 N° 4, 509 N° 6, 600 N° 3 y finalmente la 571 N° 6 a la que se refería ha poco Henri Gheon. Las *SEIS DANZAS ALEMANAS* de Mozart interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Erich Kleiber.

Después de estas *DANZAS ALEMANAS* y antes de escuchar dos otras de las últimas obras compuestas por Mozart, se presentará su *SINFONÍA* llamada *PARIS*, en Re mayor, N° 31 (K 297).

Esta *SINFONÍA* fué compuesta en Paris entre el 1° de mayo y el 12 de junio de 1778; en esta última fecha escribe Mozart que llevó a un aficionado alemán *la nueva sinfonía que justamente acaba de terminar*. El 3 de julio agrega *a la mitad del primer Allegro hay un pasaje que yo sabía que debía agradar: así que lo había hecho aparecer una segunda vez al final del trozo. El Andante también agradó, pero aún más el último Allegro.*

El ALLEGRO ASSAI (dice Saint Foix) *se inicia con potente acordes repetidos por toda lo orquesta; la continuación del tema corresponde a los violines. Toda esta primera parte da lugar a una doble exposición seguida por un ritornelo. Mozart termina el ALLEGRO con la repetición textual de los compases del comienzo, repetidos unísono por toda la orquesta.*

Existen dos versiones del ANDANTE. En la edición grande de las obras de Mozart figura la versión que parece ser la primera. Es un ANDANTINO en forma de RONDÓ. La segunda versión, ANDANTE SEMPRE PIANO SOTTO VOCE es de carácter muy diferente. Su expresión tiene algo de más noble, más sostenido.

Mozart dice al respecto *para complacer al señor Le Gros y sobre todo a algunas otras personas he compuesto otro ANDANTE. Cada uno, en su género, está bien... porque cada uno tiene su propio carácter. El último, sin embargo me gusta más.*

El comienzo del final, *ALLEGRO*, es muy característico: sobre el movimiento piano de las corcheas en los segundos violines, los primeros exponen, *piano* también, un ritmo entrecortado de

silencios, al que sigue, súbito, un *unísono forte*; luego nueva exposición del tema seguida del mismo *unísono*. Un nuevo tema. Toda la orquesta acompaña.

En toda la *SINFONÍA* --salvo quizá en el *ANDANTE*-- se advierte muy claramente la importancia dada al *crescendo*.

La *SINFONÍA PARIS*, N° 31 (K 297) en Re mayor, se escuchará interpretada por la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Thomas Beecham.

La segunda mitad del mes de septiembre de 1791 la ocupó Mozart en los ensayos de *LA FLAUTA ENCANTADA*, obsesionado además por el *REQUIEM* y por la muerte. También es probable que Mozart le hubiera dado la primera mano al *CONCIERTO DE CLARINETE* que había prometido a Stadler y que es su *CANTO DEL CISNE*. El 28 de septiembre firmó la más atrevida de sus obras maestras, la que alía el *sumum de ciencia al sumum de la presciencia*, la mayor pureza a la mayor novedad: la obertura de *LA FLAUTA ENCANTADA*. La belleza de los acordes, la repetición de los timbres, un deslizarse de la modulación ya wagneriano, pero que no insiste, que se contenta con entreabrir la puerta al ensueño, la plenitud alegre y como espiritual de ese *fugato* radiante que transfigura el *tema* de Clementi y lo lleva

a una altura que ningún músico ha sobrepasado, ni quizá ha llegado...

Escuchen esa obertura de *LA FLAUTA ENCANTADA*, a la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Ricardo Strauss.

El *CONCIERTO PARA CLARINETE* en La mayor (K 622), fué compuesto --como también el *QUINTETO PARA CLARINETE Y CUERDAS* en la misma tonalidad (K 581)-- para su amigo el clarinetista Stadler. Este *CONCIERTO DE CLARINETE* es considerado como una de las cimas de la altísima obra de Mozart. Sin mayores ni menores detalles sobre la obra --que le son inútiles--, sin arrequives ni comentarios vanos y sobrantes, se escuchará este *último* de los *CONCIERTOS* de Mozart y una de sus últimas obras, sobre la que dice Gheon: *La primera y la última palabra del arte musical es la melodía. Si no se sabe articular la palabra mágica, la palabra primera y postrera, la palabra única, nada se ha dicho...Inventar un canto desnudo. Sí... Libertar el ruiseñor, o si se quiere, en este caso el Cisne... porque Mozart va a morir! El clarinete trémulo y sereno del CONCIERTO EN LA, es la voz misma de Mozart. La muerte interrumpió su REQUIEM en el canto del LACRIMOSA. Pero ya el canto de su CONCIERTO --antes y quizá mejor que el otro-- es su voz, es su alma, ya despojada de vanidad y de miseria....*

El *CONCIERTO EN LA MAYOR* (K 622) para clarinete y orquesta de Mozart estará así interpretado: clarinetista Reginald Kell y Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Malcolm Sargent.

5 XII 1945

BRAHMS - WAGNER - RAVEL

Esta es la síntesis de Riemann sobre *JOHANNES BRAHMS: Nació el 7 de mayo de 1833 en Hamburgo y murió el 3 de abril de 1897 en Viena. Era hijo de un músico de orquesta y tuvo por maestro a Marxsen. Ya en 1853, Schumann en su GACETA MUSICAL le señaló como un nuevo astro del arte. Después de haber sido director de la orquesta durante algunos años en la Corte del príncipe de Lippen -Detmold, Brahms vivió algunos años en su ciudad natal estudiando y componiendo asiduamente, y en 1862 fué a Viena, su segunda patria. Salió de Viena en 1864 pero no se encontró bien ni en Hamburgo ni en Zurich ni en Baden-Baden y en 1869 volvió a la querida urbe danubiana. Allí dirigió de 1872 a 1874 conciertos de las Sociedad de Amigos de la Música. Brahms vivió, de nuevo, algunos años fuera de Viena y tornó en 1878. Tiene allí puesto de honor en el Cementerio Central, en las cercanías de las tumbas de Beethoven y Schubert.*

Brahms no fué el primero de sus contemporáneos sólo como compositor de canciones; también sus obras corales: CANCIONES CORALES, REQUIEM ALEMÁN, CANCIÓN DEL DESTINO, CANCIÓN TRIUNFAL, RINALDO, RAPSODIA, como también sus obras orquestales: cuatro SINFONÍAS, dos OBERTURAS; sus CONCIERTOS: dos para piano, uno para violín, un doble Concierto para violín y violoncello; y sus obras de música de cámara: Sonatas, Tríos, Cuartetos, Quintetos y Sextetos, le aseguran un puesto de honor entre los grandes compositores....

El señor Landormy admira harto muy poco, particularmente, las Sinfonías de Johannes Brahms. Para él, *la SINFONÍA PRIMERA, en Do menor, opus 68 (de 1877) tuvo el mérito de determinar la conversión de Hans von Bülow... Pero me parece* --agrega Landormy-- *muy difícil explicar su súbito entusiasmo, por motivos de orden puramente artístico, si consideramos la SINFONÍA EN DO MENOR, con su primer movimiento que esfuérzase en vano a lo patético, su ANDANTE que utiliza todos los medios de una hueca retórica, y el final cuyo tema principal acusa tan descaradamente su parentesco con el de la ODA A LA ALEGRÍA... Un solo trozo es digno de Brahms: el POCO ALLEGRETTO que reemplaza al SCHERZO y que es una encantadora fantasía llena de bonhomía y de humor.* Dice Landormy.

La *PRIMERA SINFONÍA* de Brahms en Do menor, opus 68, la interpreta la Orquesta Sinfónica de Londres. Dirige el Maestro Felix Weingartner.

En el tercer acto de SIGFRIDO, WAGNER resolvió los viejos problemas de la relación orgánica y creó otros nuevos. En las escenas en que Sigfrido vence a Wotan y penetra en el fuego, convergen el uno en el otro los temas del tercer acto de LA VALKIRIA y los de los dos primeros actos de SIGFRIDO. Pero en la escena de amor que sigue al despertar de Brunilda, Wagner amontonó nuevo material en gran escala, en una escala tan grande que es como si hubiera añadido una sinfonía al final de su ópera... Y sigue el señor Jacobs: *De dos temas que desempeñan una parte relativamente en esta Sinfonía, hizo Wagner la base del IDILIO DE SIGFRIDO, su única obra maestra de Música absoluta. Lo instrumentó para una orquesta en la escala de las de Mozart o Beethoven y sutilizó de la manera más exquisita los efectos*

colorísticos y contrapuntísticos dentro del medio más pequeño para expresar los matices impalpables de su inspiración..

Judith Gautier visitó a Wagner en el verano de 1869. Un año más tarde terminaron los trámites para el divorcio de los Bülow, y Wagner pudo casarse con Cósima. En la misma mañana del primer cumpleaños de Cósima después de su boda, Wagner reunió una pequeña orquesta en las escaleras de su casa y le ofreció una serenata... se interpretó la obra en la que Ricardo expresa los pensamientos de amor y de ternura paternal que Judith Gautier había leído en sus ojos mientras contemplaba las aguas del lago.

EL IDILIO DE SIGFRIDO, se escuchará interpretado por la Orquesta Sinfónica de Nueva York dirigida por Arturo Toscanini.

Dice el señor Talamón: *MAURICIO RAVEL, cuyo arte evolucionó después de la guerra de 1914-1918, del impresionismo hacia concepciones menos sutiles y menos exquisitas, es autor en los dominios de la orquesta de las siguientes obras: RAPSODIA ESPAÑOLA (1907); MI MADRE LA OCA (1912), obra originalmente para piano a cuatro manos, más tarde instrumentada; EL VALSE (1920) y BOLERO (1928), bailes ya incorporados definitivamente a los programas de conciertos.*

RAPSODIA ESPAÑOLA, si es una obra más hispánica que la IBERIA de Debussy, no deja por eso de resultar francesa hasta la médula. Consta de los siguientes números: PRELUDIO A LA NOCHE, sensualmente poético, caracterizado por un lánguido dibujo de cuatro notas: fa, mi, re, do sostenido, que se mantiene constantemente y se encadena con una sabrosa MALAGUEÑA; HABANERA, instrumentación de uno de los números de SITIOS

AURICULARES, y FERIA, embriagadora escena popular que se desarrolla bajo el signo de la JOTA.

La instrumentación de la RAPSODIA ESPAÑOLA es prodigiosa: polvos de sonidos arranca Ravel de la masa, y crea una atmósfera de sortilegio...

La *RAPSODIA ESPAÑOLA* de Mauricio Ravel se escuchará interpretada por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia dirigida por Leopoldo Stokowski.

15 I 1946

HAYDN - MOZART - LALÓ

El *CONCIERTO EN RE MAYOR* opus 21 de *HAYDN*, para clavecín y orquesta es el último y el más famoso de sus conciertos con clavecín y fué compuesto en 1784. Un período de tiempo muy considerable lo separa de los anteriores, que son de 1763, 1767, 1772.

Es el último y es de una mayor madurez: contemporáneo de sus seis sinfonías compuestas en Paris, entre ellas las del *OSO*, de *LA GALLINA* y de *LA REINA*, muy nombradas.

Consta el *CONCIERTO EN RE MAYOR* opus 21, de Franz Joseph Haydn, para clavecín y orquesta, interpretado por Wanda Landowska y la Orquesta dirigida por Eugene Bigot, de los siguientes movimientos: *VIVACE - LARGHETTO - RONDÓ ALL'UNGHERESE.*

La *SINFONÍA EN LA MAYOR N° 29* (K 209) de *MOZART* es, para Otto Jahn, *el ejemplo perfecto de una obra de arte derivada de una extrema simplicidad de materiales empleados: realmente, esta Sinfonía es para orquesta de cuerdas con dos oboes y dos trompas, tan sólo. Fué compuesta en Salzburgo, entre febrero y abril de 1774. Corresponde al fin del período llamado por Wizewa y Saint-Foix El gran esfuerzo creador y al comienzo del período siguiente que los citados celebérrimos mozartianos califican de la transición del grande estilo a la galantería períodos que --en la corta vida de Mozart-- caben en un año intensísimo.*

Es una obra compuesta bajo la influencia de Miguel Haydn; escrita casi bajo la inspiración directa de una obra análoga del viejo maestro, en la misma tonalidad. Es notoria la semejanza entre las dos sinfonías, pero con una superioridad grande y evidente en la de Mozart.

El ALLEGRETTO MODERATO se inicia con el tema principal en los primeros violines. Es un tema alegre, con un vigoroso diálogo en contrapunto entre los violines y los bajos en la segunda exposición, que acentúa el carácter enérgico y apasionado de uno de los comienzos de sinfonía más notables que se conocen; sigue un ritornelo, después del cual el cuarteto de cuerdas expone el segundo tema.

El ANDANTE es muy trabajado, de muy refinado arte, con una cierta afectación preciosista muy amanerada en que se ve la influencia del estilo galante. Termina con una extensa CODA.

En el MINUETO reaparece la concepción enérgica del primer movimiento. El TRÍO está confiado a las cuatro voces de las cuerdas. Es en Mi mayor, tonalidad que Mozart considera como la más sensual de todas.

El FINAL --ALLEGRO CON SPIRITO--, pone de relieve la extraordinaria madurez del genio de Mozart. La unidad del sentimiento, el vigor expresivo de los ritmos, la riqueza maravillosa de la orquestación, en la que los vientos y los bajos intervienen con una extrema libertad, concurren para hacer de este final un digno preludio de los más gloriosos finales de las obras de la época posterior y más grande del Maestro.

Interpreta la *SINFONÍA EN LA MAYOR, Nº 29* (K 201) de Mozart la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Sir Thomas Beecham.

Se termina con la llamada *SINFONÍA ESPAÑOLA* de *LALO*, para violín y orquesta, opus 21. *SINFONÍA ESPAÑOLA* que no es una sinfonía y --por lo menos en uno de sus movimientos-- no es siempre española. Pero si es una obra altamente melodiosa, de muy pintoresca atmósfera y en grado sumo generosa para la virtuosidad del solista. Fué compuesta para Pablo de Sarasate y a él dedicada. Consta de cinco movimientos, el mejor de los cuales es el primero, *ALLEGRO MA NON TROPPO*, en Re menor, escrito en la forma sonata. El segundo movimiento *--SCHERZANDO, ALLEGRO MOLTO--* en Sol mayor. El tercero, *INTERMEZZO --ALLEGRETTO NON TROPPO--* en La menor, suele omitirse en las audiciones de la *SINFONÍA*. El cuarto, *ANDANTE* en Re menor, es muy dramático e intenso con reminiscencias de los *AIRES GITANOS* del propio Sarasate. Finaliza la *SINFONÍA ESPAÑOLA* opus 21 de Laló,

para violín y orquesta, con un dinámico *RONDO --ALLEGRO--* en Re mayor que explota los recursos técnicos del virtuoso.

Bronislaw Hubermann y la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Georg Szell, interpretan la *SINFONÍA ESPAÑOLA* de *LALO.*

23 I 1946

BACH - MOZART - BEETHOVEN

Los *SEIS CONCIERTOS DE BRANDENBURGO* fueron compuestos en Coethen. *JUAN SEBASTIAN BACH* los envió al Margrave Cristian Luis de Brandenburgo, con una dedicatoria escrita en francés, fechada el 24 de mayo de 1721.

Este es un resumen de lo que son los seis conciertos en cuanto a su forma, según Arnold Schering: *A excepción del 3° y del 6° los instrumentos de viento empléanse a menudo en ellos, ya sea reunidos (como en el 1°), ya sean solistas, haciendo parte del concertino, con el violín solo (como en el 1°, el 4° y el 5°). En el 5° aparece por vez primera el clavecín, elemento solista del CONCERTO GROSSO. Las partes concertantes acentúan en grupo, del que se destaca a veces un instrumento solo, en los conciertos 1°, 3° y 6°, mientras que en los otros tres, el concertino interviene con episodios en solo. Es, por una parte, la manera de Corelli, y por la otra la manera de Vivaldi.*

En el *TERCER CONCIERTO* resume Bach todo lo hecho por sus antecesores. Por los tres grupos de instrumentos, contrastantemente distintos, por los efectos de polifonía y de las repeticiones en *eco* provenientes de esa repartición, recuerda este Concierto las composiciones del período primitivo veneciano.

Este *CONCIERTO BRANDENBURGUÉS Nº 3* en Sol mayor tiene el título siguiente: *CONCERTO 3, A TRE VIOLINI, TRE VIOLE E TRE VIOLONCELLI, CON BASSO PER IL CEMBALO,* con dos movimientos: *ALLEGRO CON SPIRITO* y *ALLEGRO* y lo escucharemos interpretado por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Wilhelm Furtwängler.

El *CONCIERTO PARA FLAUTA Y HARPA* en Do mayor (K 299), de MOZART, fué compuesto en 1778, en Paris, a solicitud del Duque de Guines. Mozart no muestra mucho respeto por el Duque en sus cartas familiares, de modo que debe creérsele cuando afirma que el Duque toca la flauta incomparablemente y que su hija el arpa magníficamente.

El *CONCIERTO* consta de tres movimientos: *ALLEGRO - ANDANTINO* y *RONDÓ (ALLEGRO).* El segundo movimiento, *Andantino* es especialmente gracioso, tiernamente melancólico.

Marcel Moyse --flauta--, Lily Laskine --harpa-- y la Orquesta dirigida por Piero Coppola, interpretan el *CONCIERTO PARA FLAUTA Y HARPA* en Do mayor (K 299) de *JOANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANGUS THEOPHILUS SIGISMUNDUS MOZART.*

El *TRIPLE CONCIERTO* para piano, violín y violoncello en Do mayor, opus 56, de *LUDWIG VAN BEETHOVEN*, fué compuesto en 1804.

Dice Tovey que *sin su TRIPLE CONCIERTO, Beethoven quizá no hubiera compuesto sus CONCIERTOS EN SOL y EN MI BEMOL, para piano ni su CONCIERTO para violín: es este CONCIERTO TRIPLE, en cierto sentido, un estudio para aquellas obras y si fuera el TRIPLE CONCIERTO no de Beethoven sino de algún misterioso compositor que no hubiera escrito ninguna otra obra y hubiera tenido la romántica buena fortuna de morir antes de que se ejecutara su concierto, las mismas gentes que vituperan a Beethoven por haberlo escrito serían las primeras en aclamar el TRIPLE CONCIERTO como la obra de un gran compositor.*

Consta el *TRIPLE CONCIERTO* para piano, violín y violoncello en Do mayor, opus 56, de *LUIS VAN BEETHOVEN*, de estos tres movimientos: *ALLEGRO - LARGO* (que conduce al) *RONDÓ (ALLA POLACCA).* Lo interpretan Angélica Morales --piano--, Ricardo Odnoposoff --violín--, Stefan Auber --violoncello-- y la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Felix Weingartner.

30 I 1946

C.F.M. BACH - WEBER - R. STRAUSS
VAUGHAN WILLIAMS - GRIFFES

La primera de las obras que se escuchará es el *CONCIERTO PARA ORQUESTA* en Re mayor de *CARLOS FELIPE MANUEL BACH*, según la versión, para orquesta reducida, de Maximiliano Steinberg. Refiere el mismo Steinberg que el manuscrito de este concierto no tiene ninguna indicación de la fecha de su composición.

CARLOS FELIPE MANUEL, es el hijo segundo de Juan Sebastian y de María Bárbara Bach, nació en 1714 y falleció en 1788.

El *CONCIERTO EN RE MAYOR* --uno de los 52 conciertos de Carlos Felipe Manuel Bach-- está escrito, en su versión original, a cuatro partes concertantes (cuerdas). El arreglo de Maximiliano Steinberg es para la siguiente orquesta: flauta, dos oboes, corno inglés, fagot, trompa y cuerdas.

En los Estados Unidos se oyó por primera vez en 1923 --en los conciertos de la Orquesta de Filadelfia-- bajo la dirección del compositor francés Darío Milhaud. Sergio Kusevitzki lo dirigió en 1924 en Boston, con la Orquesta Sinfónica de esa ciudad. Y ahora se escuchará por la citada Orquesta Sinfónica

de Boston y con la dirección del nombrado Sergio Kusevitzki.

El *KONZERTSTUCK* o *PIEZA DE CONCIERTO* de *CARLOS MARIA VON WEBER*, para piano y orquesta, opus 79, compuesto en 1821, tiene un programa definido, que el compositor le reveló a su esposa cuando lo tocó por vez primera para ella y para su pupilo Julius Benedict. Es una muy elaborada historia de amor caballeresco y fidelísimo, con la Lady en su torre, mirando tristemente en lontananza, en espera del retorno de su Lord, en la Tierra Santa. A su pensamiento llega la visión de su amado moribundo en un campo de batalla. Pero justamente en el momento en que Ella cae exhausta, el sonar de las trompetas proclama el retorno del caballero y todo termina en medio de la felicidad.

Consta de estas partes el *KONZERTSTUCK* o *TROZO DE CONCIERTO* de *CARLOS MARIA VON WEBER* --en Fa menor, opus 79--: *LARGHETTO, MA NON TROPPO - ALLEGRO PASSIONATO - TEMPO DI MARCIA - PIÙ MOSSO - PRESTO ASSAI,* y lo interpretan: Robert Casadesus --piano-- y la Orquesta Sinfónica dirigida por Eugene Bigot.

DAFNE es, hasta donde yo sé, la última de las óperas de *RICHARD STRAUSS*. Es una ópera en un acto y un excelente ejemplo de su último estilo musical. Fué dada por primera vez en Dresde por la Opera del Estado el 15 de octubre de 1938. Fué entusiásticamente recibida por un público numeroso, como evidencia muy bien notoria de que las facultades creadoras musicales del anciano compositor actuaban con vigor no disminuido. El texto de *DAFNE* fué compuesto por Joseph Gregor, historiador, ensayista y poeta vienés. Como escritor para teatro Gregor es un adherente a la escuela de Hofmannsthal y fué a través de Hugo von Hofmannstahl como Strauss conoció a Joseph Gregor.

Aunque *DAFNE* no consta sino de un acto --con una duración de una hora y cuarenta minutos-- Strauss empleó algún tiempo en terminarla. En una entrevista que dio Strauss en 1936 cuando cumplía 72 años, refirió que se ocupaba en la composición de su *DAFNE*.

DAFNE es una tragedia bucólica basada en el famoso mito griego que trata de la fuga de Dafne perseguida por el infatuado Apolo, y de su transformación en un laurel para evitar su captura.

En la versión de Joseph Gregor, la historia es, abreviada, como sigue: Dafne, hija de Gea y del visionario pastor Penéios, se hace la sorda a los requerimientos amorosos del pastor Leucipo porque se considera más apta para la vida en medio de la naturaleza que para la vida en familia. Apolo, el dios del sol, se enamora de Dafne luminosa. Aparece disfrazado de pastor en una fiesta de vendimia dedicada a la gloria de Dionisos.

Se escucharán estos fragmentos de *DAFNE*, interpretados por quienes fueron protagonistas en su presentación de estreno: la soprano Margarita Teschemacher y el tenor Torsten Ralph con la Orquesta del Estado de Sajonia dirigida por Karl Böhm. Y los fragmentos son: la escena de la transformación de Dafne, cuya segunda parte es casi meramente orquestal; la escena en que Dafne dice de su amor a la vida en medio de la naturaleza y la escena de la contrición de Apolo después de la transformación de Dafne en árbol.

Viene ahora el *CONCIERTO ACADÉMICO* para violín y orquesta de cuerdas, de *RALPH VAUGHAN WILLIAMS*, músico inglés contemporáneo, nacido en 1872.

Por qué *ACADÉMICO?* se pregunta Tovey. En realidad esta obra no está escrita en estilo antiguo. Quizá sea *académico* en el sentido de que es estrictamente consistente en sus propias reglas y quizá el compositor quiso indicar que, en su opinión, esas reglas están ya tan bien establecidas que debieran ser enseñadas en las escuelas.

Si ser *académico* es ser de cristalina claridad y simetría, esta obra es tan académica como Bach o Mozart o como cualquiera maestro clásico.

Dejando a un lado el que sea o no sea académico, escuchemos el *CONCIERTO EN RE MENOR* para violín y orquesta de cuerdas de Ralph Vaughan Williams, interpretado por Frederick Grinke, violín, y la Orquesta de Cuerdas de Boyd Neel. Sus tres movimientos son: *ALLEGRO PESANTE - ADAGIO - PRESTO.*

Y finaliza este concierto variado con el POEMA para flauta y orquesta de *CHARLES TOMLINSON GRIFFES*, músico norteamericano nacido en 1884 y fallecido en 1920.

Entre sus obras más celebradas se cuentan, a más de este *POEMA*, compuesto en 1918, las siguientes: *THE PLEASURE DOME OF KUBLA KHAN*, un poema sinfónico para orquesta basado en el poema de Coleridge; *THE KAIRN OF KORIDWEN*, un drama-danza en dos escenas,

para flauta, clarinetes, trompas, harpa, celesta y piano; *SHOJO*, un mimo-drama japonés para cuatro instrumentos de viento, cuatro intrumentos de cuerda (asordinados), harpa, tam-tam, tambor chino y timbales, y *EL PAVO BLANCO*, originalmente para piano.

Joseph Mariano --flauta-- y la Orquesta Sinfónica Eastman dirigida por Howard Hanson, interpretan el *POEMA* de *CHARLES TOMLINSON GRIFFES*.

27 II 1946

CONCIERTO ROSSINI

Reúnense en este programa rossiniano trozos orquestales y vocales de obras juveniles del *CISNE DE PESARO*, músico célebre si los hubo y hombre de buen humor, renombrado epicúreo, además.

Como no ignórase que Gioachino Rossini nació el 29 de febrero de 1792, tiénese que tenía veinte años cuando en 1812 estrenó su *SCALA DI SETA:* lo que ocurrió en Venecia. El tema de *LA ESCALA DE SEDA* es una historia de intriga. El señor Dermont ha prometido a su pupila Giulia al señor Blansac. Pero Giulia ya está casada con Dorvil, a quien recibe en secreto todas las noches por medio de una escala de seda. Una joven su prima que vive también en la casa, Lucila, se enamora, por suerte, de Blansac, y aunque éste último, acostumbrado a las aventuras afortunadas no se deja

apartar de Giulia por Dorvil, sino que se jacta de haber hecho dos conquistas en vez de una...

La escala de seda ha revelado (olvidada) una cita para Dorvil, cita que Blansac considera para sí y que el tutor supone para Lucila... Un sexteto da término a todo esto, de la mejor manera posible y todo esto nos lo cuenta Henri de Curzón (que a mi nada me consta).

De *LA ESCALA DE SEDA* --ópera de Rossini de 1812-- escucharemos la *OBERTURA*. Interpretada por la Orquesta de la *NBC* dirigida por Arturo Toscanini.

LA ITALIANA EN ARGEL es de 1813, y nos cuenta como Mustafá, rey de Argel, se aburre con Elvira, su esposa, demasiado amorosa, demasiado abnegada, demasiado a sus órdenes. ¡Encantado se sintió cuando le hablaron de una italiana! Alí, que se entiende con los corsarios de la costa, encuentra una en el desembarcadero de los piratas, bella de toda belleza y voluntariosa a más no poder. La joven ha partido en busca de Lindoro, su amante, que anda de viajero. Ahora bien: hete aquí que la moza no hubiera podido hallar nada mejor, porque Lindoro se encuentra ya en las manos de ese mismo Mustafá. Éste no se encuentra mejor medio de agradecerle sus servicios que desembarazarse de Elvira, retornándolos juntos, a entrambos, a Italia. Mientras tanto Isabel --se trata de la italiana-- apenas

reconoció a Lindoro y supo de su partida, combinó su plan. Acudiría a hechizar a Mustafá, con su confianza amorosa, con su rebeldía caprichosa, con su decisión irresistible y una vez el Rey mareado, utilizaría para evadirse el barco que debe conducir a Lindoro y a Elvira. Una comparsa colabora en la alegría de esta intriga y el tal comparsa es mister Tadeo, bobo perseguidor de Isabel.

Viene primero --es obvio-- una *OBERTURA*, alegre y vivacísima que la escucharemos interpretada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Arturo Toscanini.

De *L'ITALIANA IN ALGERI* podráse oír esta noche tras de la OBERTURA, el dúo para soprano y bajo *AL CAPRICCIO DELLA SORTE*, del primer acto; cantan Conchita Supervía y Carlo Scatola. Del acto segundo de *L'ITALIANA IN ALGERI*, tres trozos: el dúo *OH, CHE MUSO* --para soprano y bajo--, Conchita Supervía y Carlo Scatola; *PER LUI CHE ADORO*, aria y cuarteto; interpretación de Conchita Supervía, Nino Ederle (tenor), Carlo Scatola y Vincenzo Bettoni (bajos) y finalmete el aria *AMICI IN OGNI EVENTO*, por la soprano Supervía.

El universalmente célebre *BARBERO DE SEVILLA* es obra de 1816. Y es inútil decir nada de una obra tan conocida de todas las gentes.

Se trata hoy de hacer oír una escena, *LA ESCENA DE LA LECCIÓN*, que casi nunca es dable oír por motivos que se transcriben.

Entre las maravillas del BARBERO está según Henri de Curzon: *...finalmente, la lección del canto, variable hasta el infinito y como por esencia, en la cual se permiten todas las licencias, especialmente la de intercalar arias en todos los idiomas, de una época anterior o mucho más reciente y de un estilo absolutamente fuera de lugar....*

En Italia cántase en la lección de música de Rosina esta aria deliciosa: LA BIONDINA IN GONDOLETTA; en Paris, la señora de Fodor la reemplazaba por el aria de TANCREDO del mismo Rossini: DI TANTI PALPITI, arreglada en forma de contradanza. Otras cantatrices intercalan en esta escena el aria conocidísima del BACCIO, o el valse DI GIOIA INSOLITA, o LA CALESERA, canción española o el RONDÓ de MANON LESCAUT de Auber, y tantas otras entre ellas un TEMA Y VARIACIONES, de Mozart. La única versión que se ignora es la de la partitura.

CONTRO UN COR, que pertenece en realidad a la lección y en la cual unos significativos apartes entre Rosina y el Conde Almaviva AH, LINDORO, MIO TESORO! cruzan el aria como si formasen parte de ella.

Vamos a escuchar la escena de la lección del *BARBERO DE SEVILLA* en su forma original, interpretada por Conchita Supervía y el tenor Giovanni Manuritta.

Con *LA CENERENTOLA* (1817), con *LA CENICIENTA*, nos remontamos a las cimas del arte de Rossini, en lo bufo. El libreto se extrajo casi rasgo a rasgo de *LA CENICIENTA* de Nicolo Isouard estrenada por la Opera Cómica de Paris en 1810.

Don Magnífico barón de Montefiascone vive mediocremente en su ruinoso castillo, entre sus dos hijas, insoportablemente bellas, y la que le trajo su esposa, llamada *CENICIENTA*. Las dos jóvenes mayores llamaron la atención al príncipe de Salerno, Ramiro, pero antes, aún, la de su amo Alidor, a quien se le ha metido en la cabeza forjarle un casamiento verdaderamente capaz de hacerle dichoso, y para cuyo logro no retrocede ante ningún medio de investigación. Se presenta en el castillo con el aspecto de un viejo pobre y solamente la *CENICIENTA* acógelo bondadosamente. Un poco más tarde regresa disfrazado de tabelión, para obligar a don Magnífico a que confiese que tiene una tercera hija y continúa un lío bastante intrincado.

De *LA CENERENTOLA* se escuchará primero la *OBERTURA* encantadora, rebosante de verbosidad y que es introducción a la escena de las tres hermanas, a las que describe hábilmente, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Milán dirigida por Lorenzo Molaioli.

De *LA CENERENTOLA*, ópera en dos actos, del *CISNE DE PESARO* se escuchará la primera parte, para soprano y bajo, del Quinteto del acto primero: *SIGNORE, UNA PAROLA*, cantado por Conchita Supervía y por Vincenzo Bettoni y luego el *ARIA Y RONDÓ FINALE* del acto segundo, cantada por Conchita Supervía.

Se termina este Concierto Rossini con la *OBERTURA* de *LA GAZZA LADRA (LA URRACA LADRONA),* ópera semi-bufa.

La anécdota se basa en los caprichos de una urraca, cuyo instinto impúlsala a tomar y a llevarse a su escondrijo, todo lo que topa y brilla. Sus robos casi llevan a la muerte a Ninetta, una pobre criada.

Interpreta la *OBERTURA* de *LA GAZZA LADRA* la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por el maestro Wilhelm Furtwängler.

6 III 1946

CONCIERTO MENDELSSOHN

Como obertura de este concierto, integrado con obras de *JACOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN (MENDELSSOHN BARTHOLDY)* nacido en Hamburgo el 3 de Febrero de 1809 (año en que murió Haydn), se tiene la más popular de las suyas, la *OBERTURA EN MI MAYOR* opus 21, compuesta en 1826, para *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*: *OBERTURA*

que es como el resumen musical de la obra de Shakespeare.

Dice Paul de Stoecklin: *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO, es el poema del aire balsámico, del alma obscura de las noches doradas y florecidas del estío, que la fantasía del compositor envuelve en una trama musical, diáfana y luminosa. Es en realidad la obra maestra de Mendelssohn. Se refleja en la obra, íntegro, su temperamento: la ternura sentimental, la gracia femenina, el gusto por la naturaleza, la imaginación sonriente. El tema mismo solicita la música y Shakespeare la esparció profusamente a lo largo de su pieza teatral. La obra de Mendelssohn es el comentario obligado de la comedia del enorme William: comentario adecuado.*

La *OBERTURA* de *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*, obra del adolescente Mendelssohn, la interpreta la Orquesta de Cleveland, dirigida por Artur Rodzinski.

SAN PABLO es el primero de los oratorios de Félix Mendelssohn. Fué comenzado en Düsseldorf y terminado en Leipzig en el invierno de 1835. Tenía su autor 26 años. Son tres los temas principales del Oratorio: *EL MARTIRIO DE SAN ESTEBAN - LA CONVERSIÓN DE SAN PABLO* y *LA VIDA POSTERIOR DEL APÓSTOL*.

EL MARTIRIO DE SAN ESTEBAN y *LA CONVERSIÓN DE SAN PABLO*, constituyen la primera parte. La parte final, es su apostolado. En este *ORATORIO* especialmente, Mendelssohn trata de conciliar dos concepciones, diferentes, del drama sagrado: la de Bach y la de

Haendel. Algún crítico anota que quizá por ello aparece su obra como artificiosa y ecléctica.

Pero el propio compositor dijo haber puesto en ella toda su alma: es el asunto de San Pablo muy musical, muy serio. Experimenté, al componerlo, una inmensa alegría.

Del *ORATORIO SAN PABLO* se escuchará primeramente *LA ESCENA DE LA CONVERSIÓN*, anunciada por un solo de contralto que es un verdadero hallazgo: *PERO EL SEÑOR NO OLVIDA A LOS SUYOS;* luego el grande y profundo coro *GRANDE ES LA PROFUNDIDAD DE LAS RIQUEZAS DE LA SABIDURÍA;* fuerte y jubiloso y potente coro en estilo fugado, en el *estilo pomposo* de Haendel, que finaliza la primera parte; y la patética aria para tenor: *SÉ TU FIEL A LA MUERTE.*

LA ESCENA DE LA CONVERSIÓN, recitativo y aria: la contralto Marian Anderson y la Orquesta Sinfónica Victor dirigida por Charles O'Connell. Luego se escuchará el coro: *GRANDE ES LA PROFUNDIDAD DE LAS RIQUEZAS DE LA SABIDURÍA*, interpretado por el Coro Nacional de la BBC, con acompañamiento de órgano por Berkeley Mason. Dirige Leslie Woodgate.

Y este tercer fragmento del *ORATORIO SAN PABLO*, de Mendelssohn: *SÉ TU FIEL A LA MUERTE*, aria interpretada por el tenor Richard Crooks y la Orquesta Sinfónica Victor dirigida por Charles O'Connell.

ELÍAS es la más popular de todas las composiciones de Mendelssohn (seguramente en Inglaterra). La terminó en 1846. En este Oratorio, Mendelssohn suprime los corales y el *relato* que hubiera servido de hilo conductor. Está cortado en *escenas dramáticas*, entretejidas de elementos líricos accesorios. Se acerca mucho a Haendel pero es menos teatral.

En Alemania es considerado este Oratorio como la obra maestra del género en el siglo XIX. El recitativo y el aria de *Obadía*, llena de ternura y de consolación: *SI CON TODOS VUESTROS CORAZONES* se escuchará en primer término; es el número cuatro del *ORATORIO ELÍAS* y lo interpreta el tenor Richard Crooks, con acompañamiento de la Orquesta Sinfónica Victor dirigida por Charles O'Connell.

Las dos arias que vienen ahora, son de la segunda parte del Oratorio. La primera de ellas, cántala el ángel: *OH! DESCANSA EN EL SEÑOR!:* aria de infinitas pureza, belleza y gracia. Interprétala Marian Anderson, contralto, con la Orquesta Sinfónica Victor, dirigida por O'Connell.

Hacia el final del Oratorio se sitúa el aria para tenor *ENTONCES DEBE BRILLAR EL JUSTO*. Canta esta aria el tenor Richard Crooks, con la Orquesta Sinfónica Victor y Charles O'Connell.

La *SINFONÍA EN LA MENOR*, la tercera de las de Mendelssohn, es conocida familiarmente con el nombre de *ESCOCESA*.

Le inspiró esta obra su visita al Castillo de Holyrood, en 1829. Fué en este Castillo donde vivió y amó la infortunada María Estuardo, reina de los escoceses.

La parte del castillo que más intrigó a Mendelssohn fué la alcoba en que fué asesinado David Rizzio. Muy conocida es la historia de este romántico aventurero, cantor, maestro de danza y tañedor de laúd.

La introducción de la *SINFONÍA ESCOCESA* se inicia con el tema del *ANDANTE*, melodía sombría y melancólica. Un segundo tema, de carácter tierno y quejumbroso deja atrás el *ANDANTE* de la introducción, que reaparece al final y cierra el primer movimiento; movimiento raras veces igualado por su expresión musical y poética.

Un corto pasaje para flautas, trompas y fagotes, enlaza este serio movimiento con el *SCHERZO* de muy diferentes características.

El tercer movimiento, *ADAGIO CANTABILE*, es una especie de fantasía ensoñadora y meditativa.

La primera parte del final es un impetuoso *ALLEGRO GUERRIERO*. Desaparecen los sentimentalismos románticos. La segunda parte, *maestoso* incluye una melodía escocesa. Termina así esta exquisita pintura musical de su vivita a la romántica Escocia. Interpreta la *SINFONÍA ESCOCESA*, en La menor, opus 56 de Mendelssohn la Orquesta Sinfónica de Minneapolis dirigida por Mitropoulos.

El HIMNO DE ALABANZA escrito en 1840, y que Mendelssohn llama *SINFONÍA-CANTATA*, es una vasta composición para solos, coro y orquesta, precedida de una introducción instrumental en tres partes. De esta *SINFONÍA CANTATA* se escuchará la parte final, *HIMNO DE ALABANZA* propiamente dicho. Lo interpreta el Coro Nacional de la *BBC* (con órgano tocado por Berkeley Mason) dirigido por Leslie Woodgate.

Miércoles 13 III

CONCIERTO CESAR FRANCK

Se escuchará hoy un programa de obras de Franck integrado por las siguientes: el tercero de sus *CORALES* para órgano en La menor, de 1890; su *SINFONÍA*, en Re menor, compuesta entre 1886 y 1888; una *PIEZA PARA OBOE Y PIANO*, no identificada y sea quizá de su primera época, y *VARIACIONES SINFÓNICAS* para piano y orquesta, obra de 1885.

Vincent D'Indy, habla sobre los *CORALES*: *En la hora actual en que cualquiera puede oír las CANTATAS y las PASIONES de Bach, no se puede ignorar, por muy poca atención que se haya puesto al escucharlas, en qué consiste un tema de coral, exposición de cortos períodos separados por silencios cuya sucesión llega a constituir una frase melódica completa. Esta forma que proviene del canto gregoriano, en donde se expandía en libres ritmos, se convirtió, en la época llamada de renacimiento, en el tipo de canto colectivo de la reforma protestante, pero, cuán disminuido su valor estético!... por razón de haberse convertido en resecas fórmulas harmónicas la libre y expansiva melodía gregoriana de antes. El coral que hubo de volverse, al cabo de poco, en simple canción, se salvó, en cuanto forma musical, gracias a Juan Sebastian Bach. Bach, utilizando y elevando a la altura de su genio los procedimientos de los organistas católicos, creó un tipo de CORAL VARIADO para órgano, descubrimiento que hubiera debido ser fecundo, pero del que sólo Beethoven y Franck supieron sacar partido.*

Los TRES CORALES para órgano de Franck están concebidos en el estilo de la gran variación, y son igualmente bellos.

D'Indy cita esta frase incomprensible para quien no haya escuchado alguno de sus *CORALES: Como veréis, el verdadero CORAL no es el coral: éste se hace en el transcurso de la obra...*

El *CORAL Nº 3* en La menor de Franck, lo interpreta Guy Weitz, honorable organista de su Eminencia el Cardenal Bourno, en el órgano de la Catedral de Westminster, de Londres.

El *caso de Franck*, para Adolfo Salazar, es el siguiente: *Para Franck --hablamos de sus ideas como constructor, sin referirnos en lo más mínimo a la cualidad de sus ideas musicales--, el principio de la unidad sinfónica es el Espíritu Santo de la cosa. Ya no es, como en los alemanes (refiérese a Brahms particularmente), aquello de que sinfonismo significa crecimiento lógico de un tema, sino que este principio, llevado al superlativo, dice: Toda obra musical es la evolución orgánica de un núcleo elemental. Este núcleo sinfónico se llama célula en la jerga de sus discípulos, y, por consecuencia, se llega a la conclusión de que toda música no es, ni más ni menos, que una variación gigantesca de un esquema temático rudimentario. La unidad sinfónica de Beethoven se llama, a través de Franck, desarrollo cíclico; la variación beethoveniana (está claro que variación significa modificación accesoria de algo anterior) adquiere un valor fundamental, y así, algún franckista llega a hacer variaciones sin tema, o sin cosa que lo valga. Por tales razones, Franck vuelve la vista a las antiguas formas de la época de transición polifonista, a Bach, y rehace la fuga, el preludio, el coral. Por sus ideas sobre la importancia del desarrollo, se acerca a la época en que este procedimiento era de una rigidez férrea por la falta de valor*

ideológico de la música, causa de los grandes esquemas formalistas, tales como la fuga, la chacona, el pasacalle, etc.

El poder inventivo de Franck era (dice Salazar) *escaso, y su tema, el eterno tema franckista, aparece en todas sus obras, de tal manera que no pudiera hacer más que una sola SINFONÍA, un solo CUARTETO, una sola SONATA.*

La *SINFONÍA EN RE MENOR*, una de las últimas obras de Cesar Franck, fué tocada por vez primera por la Sociedad de los Conciertos del Conservatorio en febrero de 1889, en *medio de la indiferencia general*. Se compone de tres trozos construidos cada uno de ellos sobre dos temas principales según las tradiciones de la sinfonía clásica: *Lento*; *Allegro*. Introducción lenta: un tema que Franck parece haber prestado a los *PRELUDIOS* de Liszt, se anuncia en las cuerdas graves y será el tema principal del *ALLEGRO*. El segundo tema irrumpe en las trompetas y es una de esas expansiones líricas muy de Franck. *ALLEGRETTO*. Bella cantilena del corno inglés sostenida por las cuerdas, *pizzicato*, y por las harpas. *FINALE: ALLEGRO NON TROPPO*. Reaparecen hacia el fin los temas del primer *ALLEGRO.* La obra reviste un carácter de unidad en que sus discípulos, D'Indy entre otros, se inspiraron a su vez.

Es considerada, esta vasta *SINFONÍA EN RE MENOR*, como la más profundamente *pensada* de las sinfonías modernas. Sir Thomas Beecham y la Orquesta Filarmónica de Londres interpretan la *SINFONÍA EN RE MENOR*, de Franck.

La *PIEZA PARA OBOE...* Sé de ella sólo que es bella. La tocan: León Goossens, oboísta, y, al piano Gerald Moore. Es un breve interludio que separa la *SINFONÍA EN RE MENOR* de las *VARIACIONES SINFÓNICAS* que pronto se escucharán.

La famosa serie de *VARIACIONES SINFÓNICAS* para piano y orquesta corresponde al tercero y más significativo período de la vida de Franck. Fué compuesta la obra en 1885 y tocada por primera vez en la Sala Pleyel el 1° de mayo de 1886, con Louis Diémer como solista. Hay un fino equilibrio entre el instrumento solista y la orquesta en estas *VARIACIONES.* Alfredo Cortot hace notar el contraste que existe entre los agresivos ritmos de las cuerdas y la melódica súplica del piano.

Dice un conocido musicólogo: *En las VARIACIONES SINFÓNICAS PARA PIANO Y ORQUESTA, probablemente más que en ninguna de sus otras obras, se revela el temperamento místico y a la vez romántico de Cesar Franck. La forma, sin embargo, es de un riguroso clasicismo. Franck, como Beethoven, al que admiró toda su vida, tuvo predilección especial por la forma de variación, cuya*

práctica le era especialmente grata en sus célebres improvisaciones en el órgano de la iglesia de Santa Clotilde, de Paris.

En estas VARIACIONES, Cesar Franck hace alarde de un extraordinario poder de desarrollo, y obtiene del tema un máximo de posibilidades a través de un proceso de amplificación y enriquecimiento cada vez mayor.

Las *VARIACIONES SINFÓNICAS PARA PIANO Y ORQUESTA*, de Cesar Franck, se escucharán interpretadas por Walter Gieseking, solista, y la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Sir Henry Wood.

3 IV 1946

CONCIERTO GIUSEPPE VERDI

De entre las primeras óperas de Verdi y las menos populares, dirigida y limitada la selección por y a lo que se consigue en grabaciones eléctricas, se ofrece, en forma de Concierto una Suite operática cronológica a base de fragmentos --los más conocidos-- de las menos familiares de las óperas verdianas. Muchas de ellas ausentes de los teatros, totalmente, desde hace más de medio siglo.

De las tres primeras óperas de Verdi: *OBERTO, CONDE DE SAN BONIFACIO - UN DÍA DE REINADO* y *NABUCODONOSOR*, óperas de los años 1839, 1840, 1842, hay imposibilidad física de presentar ninguna muestra.

La primera de ellas, *OBERTO, CONDE DE SAN BONIFACIO*, estrenada en el Teatro de la Scala de Milán el 17 de noviembre de 1839 no era una obra maestra, dice Arnaldo Bonaventura, pero si eminentemente verdiana, es decir tiene ya el signo del temperamento particular de su autor.

La segunda, *EL FINGIDO ESTANISLAO* o sea *UN DÍA DE REINADO*, desgraciadamente no reinó, la ópera también, sino un día!

NABUCODONOSOR, o, para abreviar, *NABUCO*, se estrenó en la Scala el 9 de marzo de 1842 y apareció, desde su primera representación, como la revelación de un genio: se admiró su grandiosa arquitectura, una gran riqueza de ideas, una grande ardentía de sentimientos, una rítmica nueva y vibrante, una instrumentación robusta y quizá hasta demasiado ruidosa, tanto que, cuando la ópera se representó en Paris, fué motivo del siguiente epigrama (que resulta en francés):

> Realmente el anuncio está en error
> como falso debería perseguírsele:
> ¿por qué anunciarnos a Nabucodonos-oro
> cuándo se trata de Nabucodonos-cobre?

Menos de un año separa la primera representación de *NABUCO*, de la siguiente: *LOS LOMBARDOS EN LA PRIMERA CRUZADA.* Esta ópera de Verdi se estrenó en la Scala el 11 de febrero de 1843.

Su éxito no fué inferior al de *NABUCO*. Sin embargo, en su conjunto, no vale tanto. Pero se afirman en ella las características del arte verdiano: una exasperación y una violencia casi febriles, una cálida y enérgica vivacidad de ritmos, una expansión franca e indómita y una tendencia especial a realzar los contrastes.

De esta ópera, texto de Solera, y cuyo título, *LOS LOMBARDOS EN LA PRIMERA CRUZADA*, no da clara idea de su argumento: según Toye, Solera escribió el libreto (basado en un poema de Grossi) en forma de extravagante miscelánea de tiempo y lugar, amor y religión, Cruzados y Muslimes, Jerusalén y Milán, Rodas y Antioquía.

El tercer acto es superior a los anteriores y su culminación el célebre *Trio*: se inicia con un preludio en el que tiene parte señalada el violín primero. El bello *cantabile* con que termina el *Trio* es un ejemplo admirable de la fusión de las tres partes vocales y que debería llamarse en realidad un *ARIA A TRES VOCES*. Cantan: *Oronte*, príncipe sarraceno, amante de *Giselda*. *Oronte* muere convertido a la fe

cristiana; *Giselda* hija de *Arvino* y nieta de *Folco*, príncipe de Rodas; y *Pagano* tío de *Giselda* y que no es otro que *Pedro el Ermitaño*.

Oronte, el tenor Enrico Caruso; *Giselda*, la soprano Frances Alda y *Pagano*, el bajo Marcel Journet cantan el trío de *LOS LOMBARDOS EN LA PRIMERA CRUZADA*, con acompañamiento de orquesta. Destácase la bellísima frase: *qual voluttá transcorrere*, que es la cantilena del moribundo *Oronte*.

ERNANI, representada por primera vez el 9 de marzo de 1844, es ópera algo más familiar, aun hoy. El argumento basado en la obra de Hugo es muy sabido de todos. *ERNANI* constituyó un éxito rotundo desde su estreno.

Cuatro trozos de *ERNANI* se escucharán en este concierto. Primeramente la *fácil y fluída* CAVATINA de *Doña Elvira* la amada de *Ernani* y prometida de *Don Ruy Gómez de Silva* Grande de España. *Elvira* llama a su amado para que huya con ella y le arrebate a los brazos aborrecidos del viejo Silva: *Ernani! Ernani! involami*.

Doña Elvira es la soprano Militza Korjus y canta la *CAVATINA* acompañada por la Orquesta de la Opera del Estado de Berlín dirigida por Seidler Winkler.

En el tercer acto de *ERNANI* domina, con toda su real majestad, la figura de Carlos Quinto. El aria *O DEI VERD'ANNI MIEI* con el bello *cantabilie* inicial acompañado por los violoncellos, estalla súbitamente con la desbordante frase verdiana *E vincitor del secoli!*:

Santo Dios! Sobre estos mármoles sepulcrales afilan el puñal para matarme! Cetros, riquezas, honores, belleza, juventud! ¿Dónde estáis...? y vencedor de los siglos el nombre mío será!

Carlos Quinto, el barítono Benvenuto Franci con la Orquesta de la Scala de Milán dirigida por Carlo Sabaino, interpreta el recitativo *Gran Dio!* y el aria *O dei verd'anni miei!* del tercer acto de *ERNANI.*

Y del mismo acto tercero de *ERNANI* se escuchará el celebérrimo concertante final. Este final es de una real belleza. El principio *O sommo Carlo!* tiene la serenidad tranquila que conviene a la situación. Sublime es la interrupción del canto por el recitativo: *Perdono a tutti!* y de un magnífico efecto, tras de las palabras del Rey: *A Carlo Magno sía gloria ed onor*, la impetuosa respuesta del coro: *A Carlo Quinto sía gloria ed onor!*

Es un septeto con coros. Intervienen *Doña Elvira, Don Carlos, Ernani, Silva, Don Ricardo* escudero del Rey principalmente. Se escuchará el *CONCERTANTE FINAL* del tercer acto de *ERNANI*, de Giuseppe Verdi, interpretado por la soprano Poli Randaccio, la mezzo soprano Manarini, los tenores Fullin y Nessi, los barítonos Fregosi y Baracchi, el bajo Righetti y los coros y Orquesta de las Scala de Milán.

Después de *ERNANI* seguiría *I DUE FOSCARI (LOS DOS FOSCARI)* drama triste y fastidioso que el libretista Piave sacó de una mediocre tragedia de Lord Byron, pero no se tiene a la mano nada de esta ópera estrenada el 3 de noviembre de 1844.

La ópera que sigue es *JUANA DE ARCO*. Su libreto es calificado de grotesco. El libreto se basa en la tragedia de Schiller intitulada *LA DONCELLA DE ORLÉANS.*

Lamentan los franceses la calamitosa situación de su patria en manos del conquistador inglés. Carlos, Rey de Francia (tenor) entra en escena y anuncia su abdicación y dispensa a sus súbditos de toda obediencia y lealtad. Tuvo una visión de una doncella que ordénale dejar su yelmo y su espada en medio de cierto bosque, y confía que con su abdicación el cielo cambie el rumbo de su cólera. Pregunta si alguno de los presentes conoce el sitio en que ha de dejar sus

armas. Aparentemente el Coro lo conoce, porque trata de disuadir al Rey, temerosos de los espíritus diabólicos, de su localización. No obstante, sale el Rey. Precisamente el sitio que la visión indicárale a Carlos es el mismo en que Juana (soprano) acostumbra orar para fortalecerse en su designio de convertirse en Redentora de Francia. No siempre su padre, Jaime (barítono), está seguro de que el poder que invoca Juana es el del Cielo o el del Infierno, etc., etc. Nada más del argumento porque en rasgos generales es muy conocido y porque de *JUANA DE ARCO* no nos es dado escuchar sino la *OBERTURA*.

Su primer tema, en su carácter, es definitivamente reminiscente de Beethoven (dice Toye) y dá, de una vez, la atmósfera apropiada a la obra. Es muy agradable el pequeño *Andante pastorale*, para flauta, oboe y clarinetes. Es aparente la influencia de la *OBERTURA* de *GUILLERMO TELL*, de Rossini en el citado *Andante* de la *OBERTURA* de *JUANA DE ARCO,* de Verdi, que ahora interpreta la Orquesta Sinfónica de Milán, dirigida por Lorenzo Molajoli.

Después de *JUANA DE ARCO* siguen: *ALZIRA,* estrenada en Nápoles, en el teatro de San Carlo el 12 de agosto de 1845 y *ATILA* en el Fenice de Venecia el 17 de marzo de 1846, hace cien años y unos pocos días. De estas dos óperas nada se puede presentar en esta vez.

MACBETH estrenóse en Florencia el 14 de marzo de 1847. El tema del drama, como se sabe, es sombrío y terrible y parece que el libreto acentúa tal colorido tremendo. De *MACBÉTH* sólo es dable presentar un coro del acto final, el coro de los prófugos escoceses: *PATRIA OPPRESSA! LA PATRIA TRADITA PIANGENDO C'INVITA!* que suscitó tanta patriótica vibración en la sojuzgada Italia de la época.

10 IV 1946

CONCIERTO DE MÚSICA RELIGIOSA

Para esta ocasión se eligió una serie de obras en su mayoría no muy familiares ni frecuentemente audibles, como son las de Leoninus, Albert, Colonna y quizá hasta la portentosa *TERCERA LECCIÓN DE TINIEBLAS*, de *COUPERIN EL GRANDE.* Se sigue el orden cronólogico en la presentación de este concierto de música religiosa:

MAGISTER LEO LEONINUS – El Maestro Leo Leoninus, compositor francés del siglo XII, fué organista y maestro de coros de la iglesia de la *BEATA MARIAE VIRGINIS* (reedificada después y conocida con el nombre de la iglesia de *NOTRE-DAME*, nuestra Señora de Paris). Fué uno de los primeros en marcar los valores de los tiempos en la música.

En el último cuarto del siglo XII, le sucedió en su cargo en *NUESTRA SEÑORA DE PARIS, PEROTIN, PEROTINS MAGNUS*, otro de los grandes representantes de la *Escuela de Nuestra Señora*.

Compuso Leoninus una extensa obra litúrgica: *MAGNUS LIBER ORGANI DE GRADALI ET ANTIPHONARIO*, que contiene música para los servicios religiosos de todo el año. De este *MAGNUS LIBER*, es el *organum duplun: CRUCIFIXUM IN CARNE LAUDATE* del Magister Leo Leoninus, transcripción de Yvonne Rokseth. Canta el barítono Yves Tinayre, con un conjunto de cuerdas que toca el *cantus firmus*, que, en el original, cantan unísono los coristas.

TOMAS LUIS DE VICTORIA, es castellano de Avila. Tomo estos datos de una información no signada: Nace entre 1540 y 1545. Musicalmente se forma en Segovia, dirigido por el maestro Bartolomé de Escobedo, que perteneciera a la escuela Romana. Es pensionado en 1565 por Felipe II cuyo carácter místico tan bien consuena con el que adquirirá la obra del insigne Victoria. Trasládase a Roma y es Cantor y Maestro de Capilla en el Seminario Germánico de los Jesuítas. En 1572 pública la primera colección de sus obras. El año 1578 entra a integrar el séquito de Doña María, viuda de Maximiliano austera hermana de Felipe II y con ella marcha a Madrid, donde residirá, actuando de

Maestro de Capilla y organista en el Monasterio de las Descalzas Reales; allí vivirá hasta su muerte: 1611.

En lo técnico, sigue en general a Palestrina, pero en la caracterización de sus obras, se aparta totalmente del Maestro, debido seguramente al concepto místico de los españoles. Lo que en aquél es idealismo y finura, es, en éste, humanidad y desbordada pasión. Su concepto religioso es el que dá la España de Felipe en la Contra-reforma: se acercó la materia espiritual a la Tierra y la versión artística de ella no se desentiende del hombre. Es así como la trata Victoria, como lo hicieran El Greco y Valdés Leal en las artes plásticas. Las palabras de Cristo en la Cruz, por ejemplo, que en Palestrina se diluyen en pasmosa quietud, en los *OFICIOS DE SEMANA SANTA (TENEBRAE)* de Victoria, brotan con toda la tragedia del abandono humano frente a la muerte: es el quejido de un hombre; no de un Dios. En *UNUS EX DISCIPULIS MEIS* el grito de *Vae illi* (ay de aquel!) restalla como un grito frenético de indignación...

De Tomás Luis de Victoria, escucharemos dos de los *OFICIOS DE SEMANA SANTA*, los citados: *UNUS EX DISCIPULIS MEIS* y *TENEBRAE FACTA SUNT*, interpretados, en su orden, por los Coros de la Sinfónica de Concepción (Chile) dirigidos por Arturo Medina, y por el Coro de la Capilla Sixtina, dirigido por Monseñor Perosi.

HEINRICH ALBERT, nacido en Lobenstein, Sajonia, el 8 de julio de 1604 y fallecido en Königsberg el 6 de octubre de 1651, fué organista, compositor y poeta.

Sobrino del celebrado Heinrich Schütz, con quien estudió en Dresden. Compuso numerosos himnos y cantos profanos: suyos el texto y la música. Comparte con su tío y maestro Schütz el título de iniciador de la ópera alemana. Sus comedias musicales, de 1644, son uno de los ejemplos más antiguos del género, en su patria.

De Heinrich Albert se escuchará su Cantata de Iglesia *REGENERACIÓN EN JESUCRISTO*. La interpretan el barítono Yves Tinayre y el conjunto instrumental Dvonch.

GIOVANNI PAOLO COLONNA, nació en Bologna el 16 de junio de 1637, murió en la misma ciudad el 28 de noviembre de 1695. Compositor de música religiosa principalmente. Estudió órgano con Filipuzzi y composición, en Roma, con Carissimi, Benevoli y Abbatini. Luego de servir como organista en la iglesia de San Apolinar, en Roma, fué organista y Maestro de Capilla en la de San Patronio de Bologna, en 1674 y por varios años director de la Academia Filarmónica.

Aunque la mayoría de sus composiciones son religiosas, como se dijo: Misas, Motetes, Letanías, Salmos, un Oratorio, etc., también es autor de una ópera, del año 1693, intitulada *AMILCAR*.

Se escuchará el Motete *O LUCIDISSIMA DIES* (Oh día de serena luz) de Giovanni Paolo Colonna. Lo interpretan el barítono Tinayre y el conjunto instrumental Dvonch. Consta el Motete de estas partes: *RECITATIVO - ARIA - RECITATIVO - ALLELUIA.*

FRANÇOIS COUPERIN: llamado *COUPERIN EL GRANDE* por serlo y para distinguirlo de su tío, del mismo nombre, es el más ilustre miembro de la familia musical de los Couperin. Nació en Paris, el 19 de noviembre de 1668 y murió allí mismo el 12 de septiembre de 1733. Hoy tan sólo se trata de su música religiosa: muy importante aunque muy poco conocida, entre la más destacada producción de Couperin es su música religiosa, en particular la vocal, pues la para órgano: *MISA PARA LAS PARROQUIAS* (21 piezas) y *MISA PARA LOS CONVENTOS* (21 piezas) a pesar de que fueron atribuidas a François Couperin el Viejo, le fueron restituídas a su autor Couperin el Grande, y son obras famosas.

En su música vocal religiosa, son muy notables sus *MOTETES, ELEVACIONES* y *LECCIONES DE TINIEBLAS* para una o dos voces. La tercera *LECCIÓN DE TINIEBLAS*, de Couperin, compuesta en 1714 se escuchará ahora, en arreglo de Arthur Herée. Consta de once partes: *JOD. –Manun suam misit hostis*; CAPH..–*Omnis populus ejus gemens*; *LAMED.– O vos omnes que transitis*; *MEN.–De excelso misit ignem*; NUN.–*Vigilabit jugum iniquita tum*; y *JERUSALEM, JERUSALEM, CONVERTERE AD DOMINUM DEUM TUUM*, y la interpretan los tenores Paul Derenne y Hugues Cuenod, coros de Yvonne Gouverné, al clavecín, madame de Lacour, al órgano Bracqumond y la Orquesta Femenina de Paris dirigida por Jane Evrard.

De *JOHANN SEBASTIAN BACH*, ya se escuchó anoche la *PASIÓN SEGÚN SAN MATEO*, en su integridad. Bach compuso tres *PASIONES:* la *PASIÓN SEGÚN SAN MARCOS* compuesta en 1731, desapareció, salvo cinco movimientos que Bach había utilizado cuatro años antes en una *CANTATA FÚNEBRE* para la reina, Cristina de Polonia-Sajonia; la *PASIÓN SEGÚN SAN JUAN*, la compuso en 1723 y la revisó en 1727, dos años antes de la composición de la *PASIÓN SEGÚN SAN MATEO*.

Ahora se escucharán dos trozos de la *PASIÓN SEGÚN SAN JUAN:* el aria para contralto *TODO SE HA CONSUMADO* (N° 58) y el *CORO FINAL. El ARIA*, interpretada por la contralto Marian Anderson con la Orquesta Sinfónica Victor, dirigida por Charles O´Connell. *El CORO FINAL* de la *PASIÓN SEGÚN SAN JUAN*, por los Coros y Orquesta del Colegio de Berlín, dirigidos por Fritz Stein.

De *GEORG FRIEDRICH HAENDEL*, para finalizar este Concierto de Música religiosa, se presentarán algunos trozos de la tercera parte de *EL MESÍAS*.

Como se sabe, este Oratorio consta de tres partes: la primera trata de la espera del Mesías, profecías de su venida y anuncios de su nacimiento. La segunda parte dedícase a los sufrimientos, muerte y exaltación de Jesucristo. La tercera ocúpase de la declaración de las altas verdades y doctrinas, fé en la existencia de Dios, certeza de la vida inmortal, de la resurrección y de una eternidad de ventura. La última parte del MESÍAS empieza con una sublime confesión de fé: *YO SÉ QUE MI REDENTOR VIVE*. Tras unos números breves, sigue la última aria importante del Oratorio: *SONARÁ LA TROMPETA*, para barítono con obligado de trompeta. Aria admirable por su belleza y tumultuoso efecto. Termina el Oratorio con tres *CORALES*.

Escucharemos entonces sin interrupción los siguientes trozos de la parte final del Oratorio *EL MESÍAS*, de Haendel: *YO SÉ QUE MI REDENTOR VIVE*, interpretado por el niño soprano Lough, con acompañamiento de órgano; el recitativo *HE AQUÍ QUE OS CONTARÉ UN MISTERIO!,* seguido del aria *SONARÁ LA TROMPETA* (canta el barítono Harold Williams, con orquesta dirigida por Sir Thomas Beecham) y los dos coros: *PRECIOSO ES EL CORDERO* interpretado por los Coros Orquesta de la *BBC* dirigidos por Beecham y el coro final *AMEN*, por la Real Sociedad Coral y por la Real Orquesta del Albert Hall, dirigidos por Malcolm Sargent.

17 IV 1946

CONCIERTO NICOLAI RIMSKI KORSAKOV

Para este concierto variado de obras de Rimski, se tiene como base su propio *DIARIO DE VIDA MUSICAL*

Preséntanse muestras muy diversas de su obra y sin ninguna crítica: es decir se hace obra de información, meramente.

Nos refiere Rimski en su seco, esquemático *DIARIO: Durante el invierno de 1877 y 1878, La Noche de mayo ocupóme más y más y hacia febrero inicié definitivamente mi trabajo. Terminé las escenas de Levko, de los Rusalki y de los Panochka... Las toqué para Musorgski, Cui, Stásov y Liadov. Gustáronle mucho a mi*

mujer y al joven Liadov. Básase La Noche de mayo en un cuento de Gogol. Su obertura se terminó en el estío de 1878 así como la primera canción de Levko.

Se escuchará ahora, de *LA NOCHE DE MAYO* de Rimski Korsakov, la *OBERTURA*, seguida del *RECITATIVO Y ARIA DE LEVKO*. La *OBERTURA*, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Albert Coates; e interpretados por el tenor Rogatchévski, *RECITATIVO Y LA ROMANZA* de la Opera Cómica, con orquesta dirigida por Desiré Defaw.

SNIEGURÓCHKA, LA DONCELLA DE NIEVE O COPO DE NIEVE es una ópera de grande espectáculo basada en una antigua leyenda popular, que se estrenó en San Petersburgo el 12 de mayo de 1882 en el Teatro Imperial. La escena se desarrolla en el feliz país de Berendey, una provincia imaginaria de la Rusia prehistórica, gobernada por un benévolo Zar.

De *LA DONCELLA DE NIEVE* se escuchará la *DANZA DE LOS BUFONES* que ocurre seguramente durante el *CARNAVAL*, en el prólogo. La interpretan la Orquesta Sinfónica de Filadelfia dirigida por Leopoldo Stokowski.

El *CAPRICHO ESPAÑOL* menciónase frecuentemente en el *DIARIO* de Rimski: *Hacia 1887... escribí el CAPRICHO ESPAÑOL, utilizando mis bocetos para la FANTASÍA EN ESTILO VIRTUOSO para violín, con temas españoles, que tenía proyectada.*

Descontaba que el CAPRICHO brillaría por el virtuosismo de su colorido orquestal y no me equivocaba. En uno de esos conciertos se ejecutó mi CAPRICHO ESPAÑOL. En el primer ensayo, apenas habíase tocado la primera parte, toda la orquesta aplaudió. Los mismos aplausos acompañaron los otros trozos. Le pedí a la orquesta permiso para dedicarle la obra. El CAPRICHO se tocó sin dificultad y muy brillantemente. En el concierto se tocó con una perfección y un brío que no se repitió ni bajo la dirección de Nikisch. El trozo, a pesar de su longitud hubo de repetirse, a pedido instante. Los críticos y el público piensan que el CAPRICHO es un trozo brillante, hábilmente orquestado. Es falso. El CAPRICHO es una obra para orquesta. Los cambios de timbre, la afortunada escogencia de las líneas melódicas y de las figuras, corresponden a cada género instrumental; las cadencias, breves, de virtuosismo para instrumentos solistas, el ritmo de la batería, etc., constituyen la esencia misma de la obra y no su vestidura. Los temas españoles sobre todo los de carácter danzante me suministraron por un simple fuerte.

El *CAPRICHO ESPAÑOL* de Nicolai Rimski Korsakov se escuchará interpretado por la Asociación de los Conciertos Lamoureaux de Paris, dirigida por Albert Wolf.

Gedeónov, un literato mérito, escribió un libreto en cuatro actos, de género fantástico, intitulado *MLADA*. La música de esos cuatro actos, según su proyecto, debía ser de cuatro compositores: Musorgski, Borodin, César Cui y Rimski Korsakov. La obra implicaba un importante elemento coreográfico, que, musicalmente, proponíase confiarlo a la pluma experta y ágil de

Minkus; las circunstancias opusiéronse a la ejecución de este proyecto. A Borodin correpondió el cuarto acto... El tercer acto era el de Rimski.

De este acto, se presenta ahora el *CORTEJO DE LOS NOBLES* o sea la *MARCHA FÚNEBRE*, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Albert Coates.

SADKÓ es una leyenda lírica en siete cuadros. El libreto es del propio Rimski, y básase en leyendas populares rusas relacionadas con *SADKÓ*, trovador del siglo XI. La composición de *SADKÓ* continuó sin interrupción. Intervienen en esta ópera *El Rey del océano*, *Volkova*, su hija favorita, *Sadkó*, famoso trovador de Novgorod, tres mercaderes extranjeros: un *Viking*, un *Indú* y un *Veneciano*, a más de innúmeros comparsas.

De *SADKÓ* escucharemos la canción del huésped, mercader víking, que quiebra y estréllase un mar tempestuoso, y habla de las espadas y las flechas de los viejos Normandos implacables, y de Odín, su gran dios, y del mar, su destino. El bajo Chaliapin es el *Víking*. Lo acompaña la orquesta dirigida por Lawrence Collingwood.

Y luego se escuchará la canción del huésped indostánico. El mercader indú entona su exótico *lay*: La India, la tierra de las joyas ivaluables, donde canta el fénix y revolotea sobre el brillante océano... Quien quiera que oye su canto olvídase del mundo como en un sueño. Canta la *CANCIÓN DEL HUÉSPED HINDÚ*, el tenor Webster Booth con orquesta sinfónica dirigida por Warwick Braithwaite.

EL GALLO DE ORO de Rimski es una ópera fantástica. La última que compuso. Libreto basado en un cuento en verso de Pushkin, inspirado a su vez en viejas leyendas populares. Se estrenó en el Teatro Particular de Zímin, Moscú, el 24 de septiembre de 1909, un año después de la muerte de Rimski Korsakov. Intervienen en la ópera el rey Dodón, la reina de Chernaka, la voz del gallo de oro y el astrólogo.

De *EL GALLO DE ORO* se puede ofrecer, primero el *HIMNO AL SOL* (*salud a ti, oh sol*), aria para soprano del acto segundo y luego *SUITE DE BALLET* del *GALLO DE ORO*, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Eugene Goossens. Y este Concierto Rimski Korsakov termina con la *BATALLA DE KERSHNETZ*, episodio de la ópera titulada *LA CIUDAD INVISIBLE DE KITEZH.*

Esta es otra *leyenda lírica*. Es ópera de carácter simbólico y semi-religioso, llamada el *PARSIFAL RUSO*. Intervienen Fevronia, Grishna Cuterma, el prícipe Vsevolod y el rey Yury. Hacia el final del primer cuadro del acto tercero ocurre la terrible batalla de Kershnetz, en la que cae herido el príncipe y son diezmadas sus huestes. La Orquesta Sinfónica de Boston dirigida por Sergio Kusevitzki, interpreta *LA BATALLA DE KERSHNETZ.*

1 V 1946

CONCIERTO GIUSEPPE VERDI
Segundo Programa

En el primer programa dedicado a la presentación de trozos orquestales de óperas de Verdi; óperas de su primera época y aún de la segunda, pero de entre las menos familiares, se escucharon fragmentos de *LOS LOMBARDOS EN LA PRIMERA CRUZADA*, de *ERNANI*, de *JUANA DE ARCO*, de *MACBETH* y de *LUISA MILLER*, óperas compuestas entre 1843 y 1849.

LUISA MILLER, ópera basada en la obra de Schiller intitulada *CÁBALAS Y AMOR*, se estrenó en el Teatro de San Carlo de Nápoles, el 8 de diciembre de 1849.

En la nómina de las óperas verdianas sigue *STIFFELIO*, que se estrenó un año después, el 16 de diciembre de 1850, en el Teatro Grande de Trieste. *STIFFELIO* fué

ópera poco afortunada. Fracasó en su primera forma, y, siete años más tarde, volvió a fracasar en el arreglo hecho por Verdi con el título de *AROLDO*.

A *STIFFELIO*, siguen *RIGOLETTO* (11 de marzo de 1851), *EL TROVADOR* (19 de enero de 1853), y *LA TRAVIATA*, del 6 de marzo del mismo año de 1853.

Después del éxito clamoroso de la citada trilogía triunfal, se acrecentó de tal modo el renombre del Maestro, que Francia, con ocasión de la Exposición Universal de 1855 se dirigió a él, pidiéndoles que compusiera una nueva ópera destinada a la Academia Imperial de Música.

La ópera titulada *LAS VÍSPERAS SICILIANAS* se representó en Paris el 15 de junio de 1855. Obtuvo un ruidoso éxito. El concepto de la crítica le fué muy favorable: en especial las opiniones de Adam y de Berlioz. Pero de ella sólo sobrevive la *OBERTURA*, la brillante obertura. En ella se resume el contenido de la ópera --en sus temas principales-- y es quizá la única parte de la partitura en que se siente pasar, realmente, el soplo de la revolución siciliana. Clara, viva, poderosa, desde la *Introducción*, en menor, hasta la siguiente frase en mayor, desde el vibrante *Allegro agitato* hasta la primera aparición del tema del duo entre el tenor y el barítono, desde el *crescendo* siguiente hasta el *CANTO*

DEL ADIÓS, a la magnífica repetición del tema del duo por los violoncellos y al enérgico *stretto* final.

De *LAS VÍSPERAS SICILIANAS* se escuchará, primero, la *OBERTURA*, interpretada por la Orquesta de la Scala de Milan, dirigida por Antonio Guarnieri.

El segundo trozo de *LAS VÍSPERAS SICILIANAS* que se escuchará es el aria *OH, TU, PALERMO*, en que el patriota Juan de Prócida apostrófa a la ciudad e invita a su pueblo a abandonar su tristeza y a volver a su antiguo esplendor. Esta vigorosa aria del acto segundo de *LAS VÍSPERAS SICILIANAS*, la interpreta el bajo Ezio Pinza, con acompañamiento de una orquesta no determinada.

Finalmente, en cuanto a *LAS VÍSPERAS SICILIANAS,* escucharemos el *BOLERO* (siciliano) del quinto acto: *MERCÉ, DILETTE AMICHE!*. El *BOLERO* lo canta la duquesa Elena, junto con su amado Enrique y con Simón de Montfort, el virrey francés, durante el levantamiento popular.

La soprano Miliza Korjus, con la Orquesta del Estado, Berlín, dirigida por Bruno Seidler Winkler, interpreta el Bolero de *LAS VÍSPERAS SICILIANAS, de Verdi*.

Dos años después de *LAS VÍSPERAS SICILIANAS*, en 1857 aparecen dos óperas de Giuseppe Verdi: *SIMON BOCANEGRA*, el 12 de marzo, y *AROLDO*, el 16 de agosto. Es *AROLDO* un arreglo del *STIFFELIO* de 1850. Y no gozó mejor fortuna. *Si bien hay en la partitura páginas muy inspiradas que dejan entrever los nuevos cielos en que tomará impulso el ala del genio verdiano y anuncia el vuelo inminente...*, dice Arnaldo Bonaventura.

Así como Verdi trató de darle nueva vida a *MACBETH* en 1865, dieciocho años después de su estreno, revisándolo igualmente, diez años después de *AIDA*, en 1881, revisó y renovó su *SIMON BOCANEGRA*. En esta ocasión, para mejorar el absurdo libreto de *SIMON BOCANEGRA*, acudió a Arrigo Boito, que sería más tarde el insuperable libretista de *OTELO* y de *FALSTAFF.*

El libreto de *SIMON BOCANEGRA*, califícase de absurdo, sin pies ni cabeza, y básase en un drama de García Gutiérrez, el autor de *EL TROVADOR. SIMON BOCANEGRA* es un melodrama en tres actos, precedidos de un Prólogo. Se estrenó en su forma original en Venecia, en 1857. La versión revisada se presentó en Milan, el 24 de marzo de 1881, con Tamango y Eduardo de Rezke, en los principales papeles masculinos.

De *SIMON BOCANEGRA* escucharemos tres trozos, magníficamente interpretados: *LA ROMANZA DE FIESCO*, en el prólogo, cantada por el bajo Alexander Kipnis, con Coros y Orquesta de la Opera de Berlín dirigidos por Erich Orthmann: *A TE L'ESTREMO ADDIO* (recitativo), *IL LACERATO SPIRITO DEL MESTO GENITORE* (aria).

Luego se escuchará, del acto primero, escena primera *EN LOS JARDINES DE GRIMALDI*, el duo entre Simón Bocanegra, barítono, y su hija Amelia Grimaldi, soprano. Amelia es en realidad Maria, hija suya y de Maria Fiesco, desaparecida tiempos há... El dúo iniciase con un recitativo: *DIMME: ¿ALCUN LÁ NON VEDESTI?* ¿y no era Juana el nombre de tu nodriza? ¿y este retrato no es el de tu madre? --Espera! exclama Amelia, aquí en mi medallón hay dos retratos...-- María! --grita el Doga-- mi propia hija!

Tras del recitativo viene el aria: *FIGLIA! A TAL NOME PALPITO QUAL SE M'APRISSE I CIELI!* Cantan, el barítono Lawrence Tibbett y la soprano Rose Bampton, con orquesta dirigida por Wilfred Pelletier.

Del mismo acto de *SIMON BOCANEGRA*, y de la segunda escena: *EN LA CÁMARA DEL CONCEJO*, es el quinteto con coros que se escuchará ahora.

Dice Toye: *En mi opinión este largo final (porque esto es, desde el punto de vista técnico) es una de las más espléndidas creaciones de Verdi, a la altura de las mejores páginas de Otelo. Es difícil precisar qué se admira más: el orquestal tumulto del principio; la espléndida música declamatoria de Bocanegra, que culmina en su noble Arenga a los genoveses encaminada a pedirles que olviden sus contiendas, el impresionante silencio, cuando sale el heraldo hacia donde está el populacho; el dramático intervenir de los coros... Es sin duda una obra maestra de inspiración y de construcción.*

Se inicia esta parte de la escena final, con un recitativo: *PLEBE! PATRIZZI! POPOLO DALLA FEROCE STORIA!*. El aria, principia con estas palabras: *PIANGO SU VOI...* Intervienen Simon Bocanegra, barítono (Lawrence Tibbett), Gabriel Adorno, el amado de la hija de Simon, tenor (Giovanni Martinelli), Amelia Grimaldi, la hija de Simon, soprano (Rose Bampton), Paolo Albiani, barítono (Leonard Warren), Andrea, barítono (Robert Nicholson) y miembros del Coro de la Opera del Metropolitan y de su orquesta, dirigidos por Wilfred Pelletier.

8 V 1946

Muy laboriosa fué la escogencia del asunto o tema para una nueva ópera, que Verdi habíase comprometido a escribir para el Teatro de San Carlo, de Nápoles. Después de haber pensado en un *RUY BLAS*, después de haber fijado su atención en un *TESORERO DEL REY DON PEDRO*, después de haber acariciado de nuevo la idea de un *REY LEAR* que mucho le seducía y cuya trama ya había dispuesto, el Maestro --refiérelo Bonaventura-- renunció a todos estos proyectos y eligió un drama de Scribe, *GUSTAVO III*, que ya había sido musificado por Auber en 1832, y también había inspirado el *REGENTE* de Mercadante. Esta elección suscitó grandes dificultades; condujo a Verdi a un sonado pleito y le ocasionó innumerables preocupaciones.

En Roma, con una censura menos intransigente hubo de presentarse, en el Teatro Apolo, el 17 de febrero de 1859, el drama *GUSTAVO III* con el título de *UN BAILE DE MÁSCARAS*. Con esta ópera se inicia en la producción verdiana un nuevo movimiento de evolución, que, después de otras tentativas, lo llevará a la perfección de sus últimas obras magistrales. Como el libreto trataba del asesinato de Gustavo III de Suecia en un baile de máscaras dado la noche del 15 al 16

de marzo de 1792, a manos de un noble llamado Anckarstöm, las autoridades impidieron la representación de la ópera, a menos que se hicieran ciertos cambios. Se llegó a un acuerdo; se decidió que el personaje asesinado no fuése el Rey de Suecia: Estocolmo se transformó en Boston, y Gustavo III, en Ricardo conde de Warvick y Gobernador de Boston. Y la época no ya afines del siglo XVIII sino un siglo atrás. Ricardo está enamorado de Amelia, la esposa de su secretario Renato. Oscar es el paje de Ricardo. Samuel y Tomás son los cabecillas de la conspiración. Ulrica es una negra *hechicera*, en el sentido de bruja.

En la primera escena del primer acto llega Ricardo y su paje Oscar le muestra para su revisión, la lista de los invitados al *baile de máscaras*. Ricardo empieza a leer la lista y detiénese subitamente al tropezar con un nombre que lo llena de regocijo, y dice para sí *¡Amelia!¡Ah ella todavía! ¡El alma mía en ella toda su grandeza olvida!*

Intervienen en esta escena, Ricardo, Oscar, los amigos del Gobernador y los conspiradores. Los encontrados sentimientos están expresados en este melodioso cuarteto con coros: *LA RIVEDRA NELL'ESTASI!* Cantan Ricardo (tenor Alessandro Bonci), Oscar, el paje (la soprano Retore), Samuel y Tomás,

conspiradores (los bajos Baccaloni y Menni), coros y orquesta.

Llega a la firma del Gobernador la orden de expulsión de una negra, Ulrica, acusada de hechicería. El paje Oscar intercede por ella, argumentando, en su defensa, que muchos son los seres que desearían conocer de antemano *si deben cruzar los mares, ir o no a la guerra o cuál ha de ser su suerte en amores y en fortuna*.

Canta entonces Oscar, el paje (la soprano Aurora Retore), la ágil balada: *VOLTA LA TERRA, FRONTE ALLE STELLE.*

Cuando el juez pide que Ulrica, la hechicera, sea condenada, Ricardo pide a la concurrencia que se acerque y propone que todos vayan disfrazados a la choza de la bruja. La escena segunda ocurre en la choza de Ulrica, un verdadero antro y lúgubre aspecto.

Ulrica invoca al *rey del abismo* en una plegaria macabra y siniestra... *La salamandra tres veces silbó y de la tumba el gemido tres veces me hirió.*

Esta es el aria de Ulrica *REY DEL ABISMO!* La canta la contralto Margarete Klose con orquesta.

Ricardo es el primero en llegar al antro de la bruja. Más tarde, Amelia con la cara cubierta por un velo. Luego los conspiradores y sus secuaces y Oscar con algunos cortesanos, todos difrazados. El Conde se acerca a Ulrica y la invita a que prediga su fortuna. La petición toma la forma de una *barcarola* famosa por su ritmo juguetón: *DI TU SE FEDELE*. Canta el tenor Helge Roswaenge, con coros y orquesta.

El aria *REY DEL ABISMO*, de Ulrica, y la graciosa *barcarola* del tenor, preludian el famoso *quinteto* que termina esta escena y que constituye uno de los más bellos hallazgos de Verdi: la exposición del tema por Ricardo, su desarrollo por parte de los conspiradores Tomás y Samuel, la intervención de Oscar, el paje y del tenor sobre el contrapunto de los bajos, la entrada del coro, toso el entrelazarse de las partes, tan bien conducido pero siempre dominado por la melodía triunfante, hacen de este quinteto una verdadera obra maestra de inspiración y de factura.

Ricardo es el único que no toma en serio las profecías de Ulrica. Esta habíale vaticinado una pronta muerte y por mano de un amigo. En este quinteto la risa burlona de Ricardo se mezcla con las profecías de la hechicera y las exclamaciones de Oscar y de los cortesanos. Ricardo pide a Ulrica que termine la profecía y le diga quién ha de ser su matador:

el primero que en este día estreche tu mano. En este momento entra Renato y le estrecha efusivamente la mano...

El *QUINTETO* lo cantan el tenor Bonci (Ricardo), la soprano Retore (Oscar), la contralto Rubadi (Ulrica), los bajos Baccaloni y Menni (los conspiradores Tom y Sam) y los coros: *E SCHERZO OD E FOLIA* (Es burla o es locura).

El acto siguiente del *BAILE DE MÁSCARAS* tiene también singulares bellezas. Un preludio descriptivo expresa el horror del sitio... Amelia obediente a las instrucciones de Ulrica va en busca de la hierba mágica al lúgubre lugar donde erígese la horca. Su aria *MA DALL ARIDO STELO DIVULSA* es un trozo lírico-dramático de mucho efecto.

Aparece Ricardo... y viene entonces el duo de amor, febril y caluroso en la frase *Non sei tu che se l'anima mia*, que se repite varias veces; frase amplia, patética y realmente verdiana cuando dice *quante volte dal cielo invocai* y en el grito apasionado *Me amas, Amelia!* Cantan este duo de amor de Amelia y de Ricardo, la soprano Pagliarini y el tenor Bonci.

Muestras del último acto del *BAILE DE MÁSCARAS* --cuya escena primera es en una habitación en la casa de Renato-- podrían ser el aria de Amelia y la celebérrima de Renato.

Entra Renato seguido de Amelia, cierra la puerta y quitándose la espada de su cinto la pone sobre la mesa. Los dos esposos tienen una escena terrible. Él la cree culpable y se dispone a darle muerte. Ella le jura que es inocente... Ante la indignación y actitud de Renato, Amelia se resigna a morir pero le pide la merced de despedirse de su hijo.

Canta Amelia (la soprano Bianca Scacciati) el aria *MORRÓ, MA PRIMA, IN GRAZIA*

Renato queda solo. Contempla el retrato de Ricardo y piensa que no es sobre el pecho frágil de su esposa donde debe descargar sus iras, sino que es el Conde quien debe pagar con sangre la ofensa. Y canta la célebre aria *ERI TU, CHE MACHIAVI*, trozo de real belleza por la fuerza con que expresa los sentimientos del traicionado en sus afectos de amigo y de esposo y por el calor dramático que lo anima y que culmina en esta frase nostálgica y melancólica: *Oh dolcezza perdute, oh memorie!* Canta el barítono Ricardo Stracciari.

Casi totalmente nuevos para los oyentes habituales de estos programas son los fragmentos de óperas y ópera-ballet y la Cantata, de Rameau, que forman este programa.

Rameau, contemporáneo de Bach y de Haendel (mayor que ellos dos años: sobrevivió a Bach 14 años y a Haendel 5) nació en Dijon el 25 de septiembre de 1683. Jean-Philippe era el mayor de cinco varones tenía tres hermanas, además--. Parece que todos ellos recibieron educación musical de su padre, que era organista.

Viajó por Italia y por las provincias francesas. En 1706 residía en Paris y allí publicó su primer libro de *PIEZAS DE CLAVECÍN*. Debió estudiar entonces con el famoso Marchand. Recorre otra vez las provincias. Sucede a su padre, en 1709, en el cargo de organista de Nuestra Señora de Dijon. En 1722 torna a Paris y publica su *TRATADO DE LA HARMONÍA REDUCIDA A SUS PRINCIPIOS NATURALES,* obra a la que le da importancia mayor que a sus cantatas profanas (como *TETIS* y *EL RAPTO DE ORITHIE*) o a sus Motetes, entre los cuales cita el *LABORAVI* en su *TRATADO.*

Prepara un *NUEVO SISTEMA DE MÚSICA TEÓRICA* y un segundo libro de *PIEZAS DE CLAVECÍN* y una colección de *CANTATAS FRANCESAS* y trabaja, simultáneamente, con su compatriota Piron, para el Teatro de la Feria. Pero solo después de diez años de vivir en Paris logra abordar el Teatro de la Opera.

Busca un libretista. Rechazado por Houdart de la Motte, se dirige al abate Pellegrini el libretista de JEFTÉ, ópera bíblica puesta en música por Monteclair. Obtiene su colaboración y se puso en obra: su primera obra dramática *HIPOLITO Y ARICIA*, aparece el 1º de octubre de 1733. Tenía el compositor exactamente 50 años!

La primera impresión de sus oyentes fué de sorpresa y Rameau, cuya obra inicia una revolución en la música francesa pareció, por un instante, acobardado. Se ensaya luego en la ópera-ballet y compone (el libretto es de Fuzelier) *LAS INDIAS GALANTES* (23 de agosto de 1735); con un éxito dudoso en un principio pero que se afirma en el repertorio hasta 1771.

Pero, antes de seguir, grato es escuchar de *HIPOLITO Y ARICIA*, la primera de sus óperas, el aria prodigiosa *RUISEÑORES AMOROSOS* que conserva su frescura y su belleza después de doscientos trece años y aún en esta grabación técnicamente deficiente.

Canta la soprano Alma Gluck y en grabación acústica pues no existe otra posible el aria *RUISEÑORES AMOROSOS* de *HIPOLITO Y ARICIA* de Jean-Philippe Rameau.

Con *CASTOR Y POLUX*, libreto de Gentil Bernard (el 24 de octubre de 1737 se estrenó la ópera) todavía no llega el éxito definitivo. Esta partitura en nombre de la cual se habría de excomulgar a Gluck treinta años después, recibe los *quodlibetos* (en el sentido de burla mordaz) de los *Lullystas*...

5 VI 1946

OBRAS DE MAHLER Y LIADOV

GUSTAVO MAHLER nació en Kalisch de Bohemia en 1860 y murió en Viena en 1911. Debutó en 1880 como director de orquesta. Fué uno de los directores de orquesta más notables de su época. Este título no se le discute; en cambio su posición como compositor suscitó y suscita apasionada controversia: *Sus obras no muy numerosas pero de un alcance que no es posible desconocer fueron objeto de admiración sin límites en los países germánicos... A la inversa, en los países latinos fueron poco apreciadas.*

El autor de los conceptos que cito, habla en relación con la obra de Mahler, de su impersonalidad, de su *hinchazón* y de su aspecto caótico, de donde resulta el que se desconozca su vigoroso temperamento, su plenitud orquestal y su audacia armónica.

El señor Adolfo Salazar dice lo siguiente en relación con la *Primera Sinfonía* de Mahler: *Talvez el primer tiempo de esta Sinfonía no sea sino otra de esas pastorales que cada compositor alemán guarda en su armario, enriquecida por ciertos matices socarrones: el paisaje es el de los alrededores suburbanos, el cuco canta, advirtiendo a los casados que el diablo anda suelto. El Prater corre entre los trémolos de las flautas y los trinos de los violines: Valses de cocineras y jolgorio dominical. Un profesor aparece, grave y pesadote. Mahler reconoce a su profesor de contrapunto y con el hermano Martín construye una burlesca marcha fúnebre. Luego se pierde en divagaciones, nosotros perdemos el hilo y durante media hora nos encontramos sumergidos en una marea amorfa, salpicada de atisbos sentimentales, incoherencias, repeticiones y embrollos, de donde nos saca la estrepitosa vacuidad del último tiempo...* Hasta aquí el malévolo y sarcástico señor Salazar.

Son nueve las Sinfonías de Mahler (sin incluír su *CANCIÓN DE LA TIERRA*, que es en realidad, una sinfonía con tenor y contralto solos). La primera de esas nueve sinfonías la terminó en 1888 y se tocó por primera vez en Budapest en 1891, bajo la dirección del compositor. Es una sinfonía programática y se basa en una novela pastoril de Juan Pablo Richter, llamada *TITÁN*, de donde el que a la sinfonía se le llame *SINFONÍA TITÁN*.

La Sinfonía se divide en dos partes principales: la primera llamada *DÍAS DE JUVENTUD*, comprende tres movimientos: *PRIMAVERA SIN FIN - UN CAPÍTULO DE FLORES* (mosaico) y *A TODA VELA*; la segunda parte, con el título

general de *COMEDIA HUMANA*, abarca los dos últimos movimientos: *LA MARCHA FÚNEBRE DEL CAZADOR* y *DEL INFIERNO AL PARAÍSO.*

El primer movimiento se inicia con una *Introducción* que se propone describir el despertar de la naturaleza en el primer amanecer. Se oye el canto del cuco, en los clarinetes, y una distante llamada de trompetas. Tras la introducción, el movimiento principal cuyo tema es el de una canción del compositor compuesta algún tiempo antes, y lo introducen los violoncellos y contrabajos.

El segundo, básase en un tema presentado por las maderas. Después del Trio hay un pasaje para violines y violoncellos. Termina el movimiento con un retorno al primer tema. En este movimiento se utiliza el canto popular *HERMANO MARTÍN*.

El tercero es una marcha fúnebre: se inicia con tambores asordinados; sigue un tema tomado de un antiguo cánon francés y expuesto por los contrabajos. Pasa al oboe, seguido por la tuba y el clarinete. Luego aparece el tema a modo de *cánon* para flautas, corno inglés y clarinetes. Un nuevo tema de los oboes y un contra-tema para las trompetas seguido de un pasaje para tambores bajos y platillos. Cambia la tonalidad.

Canto popular para los violines. Retorna el tema principal.

El último movimiento se inicia tempestuoso, viene luego un tema del primer movimiento, elaborado con estilo vigoroso. El movimiento hácese más y más tempestuoso. Luego de un desarrollo muy elaborado, viene un vigoroso *crescendo* y se llega a la culminación. En el final hay un macizo despliegue de toda la orquesta.

La Orquesta Sinfónica de Minneapolis dirigida por Dimitri Mitropoulos, interpreta la *PRIMERA SINFONÍA* --en Re mayor-- de Gustav Mahler, *SINFONÍA TITÁN*.

Son sus movimientos: *I LENTO - MUY CÓMODO - ANIMADO - MÁS Y MÁS ANIMADO; II VIGOROSAMENTE MOVIDO; III SOLEMNE Y MESURADO; IV TEMPESTUOSAMENTE MOVIDO - MUY LENTO - TRIUNFAL.*

La *QUINTA SINFONÍA* de Mahler, es también programática y se le llama *EL GIGANTE*. Fué compuesta entre 1901 y 1902 y estrenada en Colonia el 18 de octubre de 1904, bajo la dirección de su autor. El cuarto movimiento de esta Sinfonía es muy popular y suele tocarse separadamente. Es un *ADAGIETTO*, muy lento, para instrumentos de cuerda y harpa.

Muy agradable y sencillo. Gusta hasta a los peores detractores del insigne Mahler. Se escuchará, interpretado por la Orquesta de Concertgebow de Amsterdam dirigida por Willem Mengelberg.

Estrechamente unido a los *CINCO GRANDES RUSOS* (Musorgski – Rimski – Borodin – Balakirev y Cui) fué Anatol Liadov, nacido en San Petersburgo en 1855 y muerto allí mismo en 1914. Discípulo de Rimski. Más conocido por su *CAJITA DE MÚSICA* para piano --graciosa miniatura-- que por sus otras obras, naturalmente más interesantes. Compuso dos *SCHERZOS* orquestales, una SINFONÍA, en Si menor y Seis *POEMAS SINFÓNICOS: BABA-YAGA - EL LAGO ENCANTADO – KIKIMORA - DANZA DE LA AMAZONA - FRAGMENTOS DEL APOCALIPSIS* y *NENIA,* entre otras obras.

KIKIMORA, opus 63 de Liadov es una *LEYENDA* para orquesta. Fué compuesta esta leyenda hacia 1909, dedicada a Cherepnin y se basa en uno de los cuentos populares de Sakarov, con este programa: *Kikimora* fué criado desde su juventud por una bruja de las montañas. Desde temprano en la mañana, hasta tarde en la noche se le entretuvo con historias de extrañas regiones, que le refería el gato mágico de la bruja. En la noche, hasta el amanecer, se le mecía en una cuna de cristal. En siete años crece el fantasma. Brillante y negra, su cabeza es tan menuda como un

dedal, y su cuerpo es delgado como una paja. De mañana a tarde hace toda suerte de ruidos, *Kikimora*, y silba desde la tarde hasta la media noche. Luego el fantasma hila hasta que el día irrumpe, hila y atesora en su mente perversa enemiga de la humanidad.

KIKIMORA, leyenda para orquesta de Anatol Liadov, empieza con una introducción, *Adagio*, de misteriosos pasajes para cuerdas graves, asordinadas. Súbito óyese un aire melancólico del corno inglés, y la flauta y el oboe exponen un motivo, sobre acordes, *trémolo*, de las cuerdas. Luego viene un *Presto* final.

Escuchemos la leyenda *KIKIMORA*, interpretada por la Orquesta Hallé dirigida por Sir Adrian Boult.

Finaliza este programa con otra obra de Liadov. *OCHO DANZAS O CANTOS POPULARES RUSOS*, contribución suya al nacionalismo: *CANTO RELIGIOSO - CANTO DE NAVIDAD - MELODÍA QUEJUMBROSA ALDEANA - CANTO HUMORÍSTICO* (Danza del mosquito) – *LEYENDA DE LOS PÁJAROS - CANCIÓN DE CUNA - UNA DANZA EN RONDÓ - CANTO DE DANZA ALDEANA.*

La Orquesta de Filadelfia dirigida por Stokowski interpreta las *OCHO DANZAS Y CANTOS POPULARES RUSOS*, de Anatol Liadov.

12 VI 1946

JOHN BLOW el maestro del célebre Purcell, entró como niño del coro a la Capilla Vocal de la corte, bajo la dirección de Henry Cooke. Obtuvo en 1669 el empleo de organista de la Abadía de Westminster pero lo cedío a su discípulo Purcell desde 1680 y sólo quince años más tarde cuando murió el autor de *DIDO Y ENEAS* volvió a él. Había sido nombrado en 1676 organista de la Capilla real; en 1685 *Músico privado* del Rey. De 1687 a 1693 Blow fué maestro de coristas de la iglesia de San Pablo, pero cedió también este empleo, en esta ocasión a J. C. Clarke. Tornó entonces a su primer puesto, de organista de la Real Capilla, de la que finalmente se le nombró compositor en 1699.

El número de obras religiosas de Blow *(ANTÍFONAS, SERVICIOS, CANTOS DE AÑO NUEVO, ODAS A SANTA CECILIA)* es enorme.

Publicó dos libros de piezas para clavecín: el primer compendio de *SUITES (GROUNDS, ALEMANDAS, CORRANTAS, SARABANDAS, MINUETOS y GIGAS)*; el segundo piezas suyas y de Purcell.

Son muy características las obras de Blow para el clavecín, así como sus *CANTOS,* reeditados en 1700; es célebre su *MASCARADA VENUS Y ADONIS*. Todo esto lo refiere Riemann.

Se escuchará ahora la Suite de *VENUS Y ADONIS*, de John Blow, arreglo de Julius Harrison, que consta de estas partes: *OBERTURA - SARABANDA DE LAS GRACIAS - GAVOTA - ENTREACTO - DANZA DE LOS CUPIDOS* y *MÚSICA DE LA CACERÍA.*

El nuevo Conjunto de Cuerdas Londinense, dirigido por Maurice Miles, interpreta la Suite de *VENUS Y ADONIS*, de John Blow.

De *HENRY PURCELL*, el más ilustre músico inglés y grande entre los grandes, se ha hablado por extenso, en varias ocasiones, en otros y en estos programas. No se dirá nada en relación a la música instrumental de Purcell que está a la misma altura de su música dramática. Tampoco nada más sobre su copiosísima música de escena o música incidental para innumerables dramas, comedias y tragedias. Esa música incidental, más o menos desarrollada, comprende arias, coros, interludios sinfónicos que intervienen ya como entreactos o bien en más íntima unión con el texto.

Purcell no abordó sino una vez el verdadero género operístico: con *DIDO Y ENEAS*, ópera compuesta para una representación de colegio, y aunque esta breve ópera en tres actos, que contiene páginas admirables, esté muy influída por la ópera francesa principalmente (afirmación de Riemann), probó con ella Purcell ser capaz de creas la ópera inglesa, pero las tradiciones musicales de su patria favorecían particularmente los antiguos géneros dramáticos de la comedia y de las *máscaras* o *mascaradas*, no enteramente puestas en música, y la ópera no logró naturalizarse, apesar de algunos ensayos en lengua inglesa intentados después de *DIDO Y ENEAS:* en el siglo XVIII los teatros de ópera de Londres, con Bononcini y Haendel, y antes, no presentaban sino ópera italiana.

La lista de las colaboraciones musicales de Purcell a piezas dadas en los teatros londinenses sería interminable. Muchas de ellas no tienen sino una muy reducida parte musical. Las que pueden considerarse como cuasi-óperas son: *DIOCLESIANO, LA REINA DE LAS HADAS, LA REINA INDIA* y *REY ARTURO*. Otras tienen parte musical menos considerable, pero importante, como *BONDUCA, LA TEMPESTAD* (cuya atribución a Purcell es incierta), *TIMON DE ATENAS* y *DON QUIJOTE*. Nada más, en gracia a la brevedad, en torno al genio de Purcell.

Se escuchará la Suite de *EL REY ARTURO*, de Henry Purcell, interpretada por la Orquesta de la BBC dirigida por Julian Herbage y que consta de estas partes: *OBERTURA - ARIA - GAITA - TONADA - ARIA* y *CHACONA*. Y de Purcell, también, una breve *SUITE DE TRES DANZAS* --arreglo de Jacques, de su máscara *LA REINA DE LAS HADAS --: GAITA - RONDÓ* y *GIGA*, en interpretación de la Orquesta de cuerdas que dirige Reginald Jacques.

GUSTAV VON HOLST, de origen mitad sueco, mitad inglés, nació el 21 de septiembre de 1874. Con su padre, organista, estudió órgano y piano. A los diez y ocho años era organista y jefe de coros. Continuó sus estudios en el Real Colegio de Música. En 1898 ingresó en una orquesta como trombonista. A partir de 1903 fué director de música en diversas instituciones. En 1919 se le llamó como profesor de composición al ya citado Real colegio. Enseñó en la Universidad de Liverpool desde 1925. Murió en 1934.

Compuso cinco óperas entre 1895 y 1921 --la más célebre de ellas intitúlase *SAVITRI*-- que es según G. Jean Aubry una de las obras más puras, más profundas y más perfectas del arte musical de hoy. Además, compuso músicas incidentales, la *OBERTURA WALT WHITMAN*, una *SINFONÍA*, un *POEMA SINFÓNICO (INDRA)*, *SUITES* de orquesta (*BENI-MORA, SAN PABLO, SUITE JAPONESA*),

una Suite para grande orquesta y voces: *LOS PLANETAS*, sin duda su obra más importante).

Diversas obras corales como *HIMNO A DIONISOS, HIMNO A JESÚS* (que se escuchó hace pocos días transmitido por la Radiodifusora) y una *ODA A LA MUERTE*. Música de cámara además.

Se considera a Gustav von Holst como uno de los mejores compositores de la escuela inglesa moderna. Su breve *SUITE DE SAN PABLO* consta de cuatro movimientos: *GIGA - OSTINATO - INTERMEZZO* y *FINALE*. La interpreta la orquesta de cuerdas que lleva el nombre de su director Reginald Jacques.

FRANK BRIDGE, nacido en 1879 y fallecido en 1941, según G. Jean Aubry muestra gustos tan desconcertantes, por lo excelente y por lo trivial, como ninguno de sus compañeros de generación.

Jean Aubry escribe en 1922: *La reputación de Bridge, firmemente establecida hoy en Inglaterra no se basa desgraciadamente, en sus mejores obras: su sensibilidad a veces amable, es insípida en ocasiones por irse tras de los procedimientos más en boga. En sus mejores obras, en cambio, es un músico inspirado y sapiente a la vez. Ninguno de los recursos de su arte le es desconocido. Influído por los clásicos alemanes, de Haendel a Brahms, logra libertarse y algunas de sus obras últimas son obras que merecen estudiarse: entre ellas su SONATA PARA VIOLONCELLO, su QUINTETO y su SUITE PARA ORQUESTA DE CUERDAS.*

Esta *SUITE* de Frank Bridge consta de cuatro partes: *PRELUDIO - INTERMEZZO - NOCTURNO y FINAL* y la interpreta la Orquesta de Cuerdas de Boyd Neel.

Y esta secuencia de *SUITES SINFÓNICAS INGLESAS* finaliza con la *CAPRIOL SUITE* que quizá sea *SUITE CORVETA O CABRIOLA* en español.

PETER WARLOCK es el seudónimo o nombre de guerra o nombre de pluma de *PHILIP HESELTINE*, nacido en 1894 y muerto en 1930. Peter Warlock fué activo investigador en la música inglesa del pasado y compositor dotado de fantasía en ocasiones delicada, a veces estrepitosa o turbulenta. Fué ardiente admirador de Delius, sobre cuya obra escribió un estudio. La influencia de Delius aparece parcialmente en su propia música. Pero logró éxito creándose su personal idioma, y aunque su producción total fué relativamente escasa gozó de gran reputación como creador de melodías: género muy inglés.

Se escuchará la *SUITE CAPRIOL* de Peter Warlock, obra que se basa, en parte por lo menos, en la *ORQUESOGRAFÍA* de Thoinot Arbeau, anagrama de Jean Taburot (1519-1591): de su *ORQUESOGRAFÍA*, publicada en 1588, se encuentra de descripción de las danzas y de los instrumentos, en forma de diálogo y con una especie de tabulatura. La *SUITE CAPRIOL* de Warlock tiene estos

movimientos: *BAJA DANZA PAVANA - TORDIÓN - BRANLE - PIES EN EL AIRE* y *MATACHINES.* La interpreta la Orquesta de Cuerdas que dirige Constant Lambert.

3 VII 1946

HOMENAJE A LA REPÚBLICA DE VENEZUELA
Música de Maestros clásicos venezolanos

Celébrase el 135 aniversario de la Declaración de Independencia de Venezuela. A principios de marzo de 1811 se reunió el Congreso en la ciudad de Caracas. Los formaron unos cincuenta delegados de las provincias de Caracas, Cumaná, Margarita, Barcelona, Barinas, Mérida y Trujillo. Miranda formó parte de él como Delegado del Distrito de Pao, de la Provincia de Barcelona. El Cuerpo Legislativo se declaró Congreso Constituyente.

El 3 de julio el Presidente del Congreso, Rodríguez Domínguez declaró que había llegado la hora de tratar de la *absoluta independencia*. El 4 de julio una comisión nombrada a propuesta de Simón Bolívar, se presentó en la sala del Congreso y manifestó que se había discutido la cuestión y se estaba por la declaración inmediata de la independencia.

El 5 de julio el Congreso se reunió de nuevo y su Presidente anunció que se había resuelto hacer la declaración. Miranda se puso en pié y manifestó su aprobación y habló de la necesidad de la acción inmediata. Se comisionó a Roscio e Isnardi para la redacción de un acta que expusiera las razones que hubo para hacer la declaración. El General Miranda y otros dos fueron escogidos para que dibujasen la bandera nacional y la escarapela; éstos decidieron que los colores de la bandera serían azul, amarillo y rojo, los mismos que Miranda enarboló en el palo mayor de *Leander*, y que los españoles quemaron haciendo burlas cuando cogieron y ejecutaron a los *filibusteros* en 1806.

(Datos tomados de *FRANCISCO DE MIRANDA Y LA REVOLUCIÓN DE LA AMÉRICA ESPAÑOLA*, de *WILLIAM SPENCER ROBERTSON*, traducción de Don Diego Mendoza).

Con ocasión de este aniversario y en la sección a cargo de León de Greiff, se presenta un programa musical de *CLÁSICOS VENEZOLANOS*. Se utilizan informaciones del musicólogo venezolano, Profesor Juan Bautista Plaza, Bibliotecario y catedrático de historia de la música en el Conservatorio de Caracas. Se presentan obras de José Antonio Caro de Boesi, Pedro Nolasco Colón, Juan José Landaeta, Cayetano Carreño y José Ángel Lamas.

Es música sacra compuesta en Venezuela en las postrimerías de la Colonia. Estas y otras composiciones se tenían por perdidas: en 1934 fueron casualmente descubiertas en un sótano de la Escuela Nacional de Música de Caracas. Habían permanecido allí, inadvertidas, por algo más de un siglo. En 1770 un sacerdote de gran cultura, Don Pedro Palacios y Sojo regresó a Venezuela tras haber permanecido en Madrid y Roma. En su casa reunía amigos y discípulos a estudiar y tocar la música que trajera de Italia. Por aquel tiempo brillaba en Caracas un compositor, José Antonio Caro de Boesi, de muy sólida técnica. Componía con elegancia y sobriedad. El padre Palacios, Caro y dos compositores más, Velásquez y Olivares, constituyen la primera generación de músicos venezolanos.

Se escucha ahora el *GRADUAL PARA EL JUEVES SANTO*, titulado *CHRISTUS FACTUS EST*, de *CARO DE BOESI*, compuesto entre 1775 y 1790. Está escrito para coro mixto y orquesta.

Después del advenimiento de la República, en 1811, entraron en boga las composiciones cortas y de carácter popular: cantos patrióticos, danzas y trozos alegres en general.

A Lino Gallardo se le llamó el *Haydn caraqueño*...

Poco antes de 1811, los *PÉSAMES* coloniales caracterizaban la espiritualidad candorosa de la época colonial. Los *PÉSAMES* son piezas ingenuas basadas en textos castellanos y relatan las penas de la Virgen María durante la Pasión y Muerte de Cristo. Tratadas a menudo en forma de *CANTATA*. Ejemplo del género es el *PÉSAME A LA VIRGEN*, compuesto en 1810 por *PEDRO NOLASCO COLÓN*. Es una de las dos únicas partituras suyas que se han conservado. Este PÉSAME tiene típico sabor local en ciertas frases melódicas, breves y simétricas, ecos del canto popular venezolano.

Figura muy importante de esta *segunda generación* fué *JUAN JOSÉ LANDAETA*, autor del canto patriótico *GLORIA AL BRAVO PUEBLO* que después fué adoptado como Himno Nacional de Venezuela. Landaeta peleó como soldado en la guerra de la independencia y fué fusilado por los monárquicos en 1814, por ser autor de canciones revolucionarias.

Exceptuando el *HIMNO*, las pocas partituras suyas que se conservan son de obras religiosas. *El SALVE REGINA* que se va a escuchar lo compuso Juan José Landaeta en 1800.

Cayetano Carreño y José Ángel Lamas fueron también discípulos del precursor benemérito, Padre Palacios y Sojo.

Cayetano Carreño fué el abuelo de la brillante pianista venezolana Teresa Carreño. Nació Don Cayetano hacia 1775 y antes de cumplir veinte años era Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas. Desempeñó este cargo hasta su muerte ocurrida en 1836. Su hermano Simón Carreño fué maestro del Libertador Bolívar.

Cayetano Carreño también compuso canciones patrióticas. Su hijo, Manuel Antonio, el padre de Teresa Carreño, fué ministro de hacienda. Entre las obras de Cayetano Carreño, llegadas hasta nosotros, distínguese algunas por su originalidad, su belleza y la perfección de su forma. Entre ellas, sus dos Motetes, *IN MONTE OLIVETI* y *TRISTIS EST ANIMA MEA* y su *MISA DE REQUIEM* sorprenden por su profundo sentimiento religioso y su elevado estilo. Es su música muy personal, además. El exquisito responso en forma de Motete, de Cayetano Carreño, titulada *IN MONTE OLIVETI*, fué compuesto en 1804. Es una composición a manera de Cantata, para coro mixto y orquesta.

Cayetano Carreño, el más considerado y el mejor pagado de los compositores de su época, nunca ganó, en sus mejores tiempos más de 200 pesos anuales. Y José Ángel Lamas sufrió más aún a causa de su escasez de recursos materiales. Muy poco se sabe de Lamas. Pasó toda su vida en el cargo humilde de

fagotista en la Catedral de Caracas, con sueldo mísero. A su muerte, en 1814, su esposa y sus dos hijas en la pobreza.

Y es Lamas, sin duda, el compositor más notable que haya producido Venezuela. Sus melodías sencillas y fluyentes, son profundamente expresivas y tan personales que basta un breve fragmento para identificar al autor. Se advierte su predilección por el oboe: a este instrumento le confía sus más tiernos pensamientos melódicos; la voz quejumbrosa y dulce del oboe expresa con mucha propiedad ciertas frases suyas de sufrimiento y resignación.

Es el más místico de los compositores venezolanos. Sus páginas más sentidas son aquellas que traducen musicalmente el dolor de Cristo, el pecado o la muerte o las que manifiestan sus piadosos sentimientos de amor y devoción a la Virgen. Lo mejor de su producción se encuentra entre su *LAMENTACIONES* para el día de Difuntos o para la Semana Santa, en sus numerosos *SALVES* y *MOTETES*, y sobretodo en su *MISERERE* a cuatro voces, su *MISA EN RE* y su magistral *POPULE MEUS*.

La partitura del *POPULE MEUS*, no forma parte de la colección recuperada y es la única obra de Lamas que no desapareció después de la Revolución. Desde 1801, año en que fué escrita, se ejecuta anualmente en todas las iglesias de Venezuela durante las festividades de la Semana Santa. *POPULE MEUS, QUID FECI TIBI, RESPONDE MIHI*, de *JOSÉ ANGEL LAMAS.*

José Ángel Lamas recuerda incesantemente a Haydn por la elegancia de sus frases amplias y simétricas, en los preludios e interludios instrumentales en que solía complacerse; la influencia de Mozart se advierte también, particularmente en la *MISA EN RE*. Estas diversas influencias no son sino derivaciones generales de estructura o de estilo, y no reminiscencias temáticas, y no restan mérito a la natural espontaneidad de José Ángel Lamas. Precisamente en esa riqueza de su genio musical básase la superioridad suya sobre los demás compositores venezolanos.

De Lamas se escuchará, ahora, el *GLORIA* de su *MISA EN RE*. Es de notarse el carácter sinfónico de la Misa de Lamas. Las sucesivas partes del *GLORIA* tienen la estructura y los movimientos de la sinfonía clásica. El *QUI TOLLIS* del *GLORIA* es página soberbia, escrita con un profundo sentimiento religioso. Es de admirar en Lamas el equilibrio que mantiene entre tema y forma. Elige y elabora su material temático y acierta en la

elección de tonos y modos. Su instrumentación es así mismo transparente y equilibrada, si bien manifiesta predilección por los resonantes unísonos de la orquesta, o de ésta y el coro. Unísonos que son, por otra parte, impresionantes y eficaces.

5 VII 1946

BRAHMS - SIBELIUS - BERG

Considera Donald Francis Tovey, que de todos los conciertos existentes en la forma clásica, es el *CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR*, opus 83, de *JOHANNES BRAHMS*, el más grande. Cierto que su primer movimiento es más corto que el correspondiente del *CONCIERTO EN MI BEMOL MAYOR* de Beethoven o que el de su *CONCIERTO PARA VIOLÍN*. Más corto que el de su propio *PRIMER CONCIERTO*. Pero en casi todo concierto clásico el primer movimiento es tan largo o más que el movimiento lento y el final juntos, y en éste no hay *SCHERZO*. En éste, en su *CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR*, Brahms hace que después del primer movimiento siga un fogoso, casi trágico *ALLEGRO* que, aunque es cualquiera cosa menos un juego, ocupa, y con más, el sitio del *SCHERZO* sinfónico: su movimiento lento es más extenso que cualquiera otro --salvo el del *CONCIERTO EN DO MENOR* de Beethoven--, mientras que su *FINAL*, con toda su ligereza, es un *RONDÓ* de amplísimos trazos. Tiénense entonces los tres movimientos normales del concierto clásico en el máximo de

plenitud y riqueza, con la adición de un cuarto movimiento en la misma escala.

El *CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR*, opus 83, de Brahms, representa la madurez de su estilo y la culminación de su capacidad creadora. Influyen en el concierto las dos visitas de Brahms a Italia. Es obra plena de melodía y de alegre espíritu primaveral. El *SCHERZO* había sido planeado para el *CONCIERTO PARA VIOLÍN*. Brahms terminó su obra maestra para piano en una quinta cercana a Viena en el verano de 1881. Se tocó por vez primera en Budapest, el 9 de noviembre del año citado, con el compositor al piano.

El primer movimiento, *ALLEGRO NON TROPPO*, es compleja forma sonata, se inicia con la inmediata presentación del primer tema por la trompa, seguida por la flauta y otros instrumentos de viento.

El segundo movimiento, *ALLEGRO APPASSIONATO*, a manera de *INTERMEZZO*, iníciase vigorosamente en el piano solo, con cierta sugestión de libre improvisación.

El tercer movimiento es un lento *ANDANTE;* su melodía principal la canta el violoncello solo sobre sumiso acompañamiento orquestal. Esta melodía es una reminiscencia definida de un *lied* del propio Brahms: *IMMER LEISE WIRD MEIN SCHLUMMER* (*Mi ensueño*

siempre tórnase más dulce) (versión quizá no muy aproximada)

El Final es un animadísimo, originalísimo *RONDÓ --ALLEGRETTO GRACIOSO--*, con cinco temas melódicos distintos: el primero de burbujeante, efervescente calidad irresistible; el segundo un tanto quejumbroso; el tercero expresivo, de suma emoción; el cuarto contemplativo y tranquilo. Finalmente, torna la animación con otra alegre melodía.

Se escuchará el *SEGUNDO CONCIERTO PARA PIANO* de Brahms, en Si bemol mayor, opus 83, interpretado por Vladimir Horowitz al piano, con la Orquesta Sinfónica de la NBC dirigida por Arturo Toscanini.

La *ROMANZA EN DO MAYOR*, de *JEAN SIBELIUS* para orquesta de cuerdas, opus 42, es una de sus llamadas obras menores junto con *EL BARDO*, la música incidental para *LA TEMPESTAD, CANTO DE PRIMAVERA*, opus 16, la *SUITE RAKASTAVA*, opus 14, *CANZONETTA*, opus 62ª, *IN MEMORIAM*, opus 59, y otras tantas. Hace aquí de puente, entre el *CONCIERTO* de Brahms, y el *CONCIERTO* de Alban Berg, ultra moderno.

Interpreta la *ROMANZA EN DO MENOR*, opus 42 de Jean Sibelius, para cuerdas, la Orquesta Sinfónica de la *BBC* dirigida por Sir Adrian Boult.

ALBAN BERG nació en Viena el 9 de febrero de 1885 y murió allí mismo en diciembre de 1935. Se le tiene por uno de los primeros compositores de la época: se basa su reputación, en gran parte, en una sola obra, su notable ópera *WOZZECK*, de extraordinaria y hasta sensacional carrera triunfal --si breve-- en los teatros europeos.

Fueron muy pocos, aún entre los músicos, los que reconocían que Alban Berg (aunque todo lo contrario de compositor prolífico) era también autor de otras obras de primera importancia. Escritas en su mayoría según la técnica del sistema de doce tonos inventado por Arnold Schoenberg, cuyo principal discípulo fué Alban Berg.

La música de esta escuela ha sido tenida (y tiénesela aún) como *abstracta, cerebral e inhumana*.

Entre la últimas obras de Berg cuéntase su *ARIA DE CONCIERTO*, para soprano y orquesta, basada en la traducción que los tres poemas sobre *EL VINO*, de Carlos Baudelaire, hiciera Stephan George. Esta obra es de 1929. Posteriormente viene su ópera *LULÚ*.

Y es su última obra el *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA* terminado en 1935 y que fué escrito *EN MEMORIA DE UN ANGEL* como homenaje a una hija de Alma Maria Mahler (viuda del insigne compositor).

La importancia del *CONCIERTO* de Berg la indican sus frecuentes presentaciones, desde su primera en la primavera de 1936. Ha sido el *CONCIERTO* la revelación de una obra maestra a la que Constant Lambert, compositor y crítico y *no del todo adicto* a la escuela de los doce tonos, considera *la más bella y significativa pieza musical escrita desde la guerra* (de 1914 a 1918). Este *CONCIERTO* ha logrado convencer, aun a aquellos que lo escucharon sólo una vez, que el aparentemente aborrecido lenguaje musical inventado por Schoenberg puede comunicar pensamientos y emociones que conmueven el corazón.

El efecto que produce el *CONCIERTO* identifícase totalmente con las circunstancias concurrentes a su composición. En 1934 el violinista Louis Krasner, amigo de Berg, logró interesarlo por los problemas que presenta la composición de un concierto para violín. Por varios meses el compositor, que nunca se dio prisa, poco o nada avanzó en el proyecto que en un principio le atrajera. Repentinamente, al finalizar la primavera de 1935, Berg fué afectado profundamente por la muerte de una joven amiga, tiernamente amada

por él, la hija de la viuda de Gustav Mahler (cuya memoria reverenciaba). Manon Gropius, era la joven amiga, íntima de la familia de Alban Berg.

Esto bastó para Berg. Con febril intensidad escribió el *CONCIERTO*, concebido ahora como un *REQUIEM PARA MANON GROPIUS*, y así lo atesta su dedicatoria: *A LA MEMORIA DE UN ANGEL*. Su partitura es un milagro de organización y fué terminada en el sorprendente breve período de seis semanas. Como en el caso del *REQUIEM* de Mozart este otro vino a ser como el *REQUIEM* de Berg, muerto pocos meses después. Por primera vez se tocó el concierto de Alban Berg el 19 de abril de 1936, en Barcelona, en el festival de la S.I.M.C. Lo estrenó el violinista Louis Krasner, quien lo ha seguido tocando con las principales orquestas sinfónicas mundiales, y lo toca en la grabación que ahora se escuchará.

El *CONCIERTO* de Berg consta de dos movimientos, cada uno en dos partes. La primera parte del primero mantiene desde el principio un carácter de improvisación, la segunda es un *SCHERZO* con dos trios. Uno de los temas es como un vals vienés, otro es un canto popular de Carintia: es la danza de la Doncella ante la muerte. En el segundo movimiento los tempos están invertidos. El violín solo permanece improvisador. Describe el sufrir de la Doncella agonizante. Luego aparece un tema coral de una

CANTATA de Bach. De allí en adelante el violín solo canta una elegía por la Doncella, una serie de variaciones sobre el himno. Louis Krasner, violín y la Orquesta Sinfónica de Cleveland, dirigida por Arthur Rodzinski, interpretan el *CONCIERTO* de Alban Berg, *EN MEMORIA DE UN ANGEL.*

10 VII 1946

CONCIERTO SERGUEI PROKOFIEFF

Es sin duda Prokofieff el más ilustre compositor ruso contemporáneo, posterior a Stravinski y uno de los más importantes nombres de la música de hoy. Nació el 23 de abril de 1891.

Desde sus dieciocho años era ya un compositor conocido. Compuso primero para piano, luego su *SINFONIETA EN LA* para pequeña orquesta opus 5 (1909), Poemas orquestales y para coros y orquesta, cinco conciertos para piano y dos para violín, que le dieron grande reputación en este género. Sinfonías, un divertimento, varias óperas entre ellas una muy popular: *AMOR POR TRES NARANJAS*. Ballets, canciones, música de cámara. Su ya célebre *PEDRO Y EL LOBO*, cuento fantástico.

La más popular de las Sinfonías de Prokofieff es la muy breve *SINFONÍA CLÁSICA*, opus 25, compuesta entre 1916 y 1917. Se la considera una imitación y una modernización del estilo mozartiano. Su éxito débese

principalmente a su simplicidad melódica y a su encantadora instrumentación. Tiene cuatro movimientos. La tonalidad predominante es Re mayor. El primer movimiento, *ALLEGRO*, consta de dos temas, ambos introducidos por los primeros violines; en la estricta forma sonata. En el segundo movimiento, *LARGHETTO*, hay un tema principal, anunciado por los violines primeros, con episodios contrastantes en estilo *RONDÓ*. El tercer movimiento es una *GAVOTA* (*non troppo Allegro*) --las cuerdas y los vientos anuncian el tema principal--, seguida de un *TRIO* en que los clarinetes y las flautas toman la melodía. El Final *(MOLTO VIVACE)* va, definitivamente en pos de Mozart. Dos temas, el primero para las cuerdas, el segundo para los vientos, tratados ambos con ingeniosa destreza. La Orquesta Sinfónica de Minneapolis dirigida por Dimitri Mitropoulos interpreta la *SINFONÍA CLÁSICA*, opus 25 de Prokofieff.

Son tocados muy frecuentemente los *CONCIERTOS* de Seguei Prokofieff, en especial el *TERCERO* para piano, en Do mayor opus 26, y los para violín, opus 19 en Re mayor, y opus 63, en Sol menor.

El *PRIMER CONCIERTO PARA VIOLÍN*, opus 19, se tocó por vez primera en Paris el 23 de octubre de 1923, con Marcel Darrieux como solista. El violín está tratado sinfónicamente como parte de la orquesta, y no en el

estilo virtuosista. Consta de tres movimientos: *ANDANTINO - SCHERZO (vivacísimo* y *MODERATO (Andante)*.

Lo escucharemos, ejecutado por Joseph Szigeti y la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Sir Thomas Beecham: *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA*, en Re mayor, opus 19 de Prokofieff, compuesto en 1913, diez años antes de su primera audición.

En 1938, en conección con un renovado interés por la historia rusa, el as soviético director de *films*, Serguei Eisenstein, en asocio con Vasiliev, produjo la excitante película *ALEXANDER NEVSKI*. Esta película eminentemente afortunada, retrata a maravilla la defensa rusa de Novgorod ante la invasión de los Caballeros Teutones en 1242. Estos Caballeros, originalmente Cruzados, tornáronse militaristas y con pretexto de Cristianización invadieron la Prusia oriental del territorio ruso.

El pueblo llamó en su ayuda al príncipe Alexander Yaroslavitch Nevski --que ya había rechazado a los Suecos dos años antes--. Nevski organizó una milicia numerosa como suplemento del ejército regular. El 5 de abril de 1242, el pueblo de Novgorod empuja a los Germanos contra los hielos del Lago Chud cerca de Pskov, y derrota al enemigo en una batalla feroz. Como resultado de esta heroica defensa de su país,

Alexander Nevski se convierte en el héroe nacional y símbolo del valor de los luchadores soviéticos en la gran guerra.

Serguei Prokofieff compuso la música para el *film*, y un año después adaptó la música a una *CANTATA* para solo, coros y orquesta, opus 78. Se presentó por primera vez la *CANTATA ALEXANDER NEVSKI*, dirigida por el autor, por la Orquesta Filarmónica de Moscú y sus coros el 17 de mayo de 1939.

Gerald Abraham analiza así la *CANTATA: El primer movimiento es una notable pintura tonal del vasto, vacío, desolado paisaje ruso. A mediados de la décima tercera centuria los tártaros invaden a Rusia y un sudario de silencio y de desolación cae sobre la tierra. La orquesta con un sombrío movimiento expresa este período de opresión.*

En el segundo movimiento, el coro canta a las hazañas del príncipe Alexander Nevski, y cómo derrotó a los Suecos en el río Neva. Esta parte está en el sestilo de los viejos poemas épicos rusos. Esta parte es viril, directa y completamente rusa.

En el tercero el compositor pinta al Enemigo, a los Católicos Caballeros Teutones reunidos en Pskov. El coro canta un tema eclesiástico sobre un texto latín. Con la combinación hábil de cadencias gregorianas, modernas armonías y fanfarrias de los cobres, Prokofieff logra una descripción musical de los torvos, fanáticos Caballeros Teutones, antes Cruzados, ahora imbuidos por el espíritu de conquista. Un interludio orquestal, hacia la mitad del movimiento, pinta el duelo del pueblo ruso y su aflicción por quienes murieron en la batalla contra los germanos.

El cuarto movimiento, ALZATE EN ARMAS, PUEBLO RUSO! es una contraparte y superior del segundo movimiento. Su simplicidad parece más espontánea.

La quinta parte es la descripción de la batalla en el lago helado. Es la más realista de las siete partes de la CANTATA. Principia con la escena del amanecer: los acorazados Caballeros sobre sus acorazados corceles, cruzan lentamente el lago helado, al salir el sol... Pinta el desarrollo de la batalla, con realismo y modernidad muy notables.

La sexta parte --CAMPO DE LA MUERTE-- es el bello lamento de una mujer rusa, en el campo de batalla, en la noche. Es un trozo de la más alta calidad. Constituye esta parte un solo para mezzosoprano y orquesta.

El movimiento final trata de la entrada triunfal del príncipe Alexander Nevski en la ciudad de Pskov, en medio del repicar de campanas, los vivas del pueblo y las travesuras de los graciosos. En un potente, triunfal final, los coros y orquesta irrumpen en un vigoroso himno de victoria que no sólo celebre la victoria de Alexander Nevski sino los triunfos futuros sobre todos los extranjeros que invaden Rusia.

Escucharán ustedes la *CANTATA ALEXANDER NEVSKI* opus 78 de *SERGIO PROKOFIEFF* interpretada por la Orquesta de Filadelfia dirigida por Eugene Ormandy, con Jennie Tourel, mezzo-soprano y el coro de Westminster dirigido por Finley Williamson.

Consta de estas siete partes: *I RUSIA BAJO EL YUGO MONGOL II CANTO SOBRE ALEXANDER NEVSKI III LOS CRUZADOS EN PSKOV IV LEVÁNTATE, PUEBLO RUSO! V LA BATALLA SOBRE EL HIELO VI CAMPO DE MUERTE VII ENTRADA DE ALEXANDER A PSKOV*

31 VII 1946

BEETHOVEN - SIBELIUS

Jean Chantavoine, muy desdeñoso, muy superficial, dice lo siguiente: *mencionemos, para información, el TRIPLE CONCIERTO, en Do mayor opus 56 --piano, violín, violoncello y orquesta-- obra asaz híbrida y de un brillo superficial.*

Sigmund Spaeth, apenas lo menciona así: *Hay también un Concierto de Beethoven para violín, violoncello, piano y orquesta, en Do, generalmente conocido como el TRIPLE CONCIERTO, opus 56. Probablemente fué escrito en 1804. Dedicado al Príncipe Lobkowitz. Publicado en 1807.*

Tovey, en cambio observa que *sin el TRIPLE CONCIERTO, Beethoven no hubiera dado buen término a sus conciertos para piano en Sol y en Mi bemol, ni su concierto para violín: es, en cierto sentido, un estudio para dichas obras. Y si no fuera de Beethoven sino de algún misterioso compositor que no hubiera compuesto sino esa obra y hubiera tenido la romántica buena fortuna de morir antes de que se le estrenase, todas esas gentes que critican a Beethoven por componer por bajo de su plena capacidad, hubieran sido los primeros en aclamar el TRIPLE CONCIERTO como la obra de un gran compositor.*

La presentación del tema inicial del primer movimiento, ALLEGRO, pianisimo, en los bajos, tiene una de esas misteriosas sencilleces peculiares a las grandes obras. El crescendo que sigue pertenece al gran estilo de Beethoven...

El movimiento lento, de sombrío y obscuro color tonal en su melodía inicial con violines asordinados. Después del cuarto compás el violoncello la continúa una octava más alta. Cuando va a concluír entra el piano con un florido acompañamiento.

El estilo de la POLONESA era harto usual para RONDÓS y FINALES en los tiempos de Beethoven. Pero Beethoven no nos dejó sino tres POLONESAS en su obra: una en la parte media de la SERENATA en trío, opus 8; otra pieza solitaria para piano, opus 89, dedicada a la Emperatriz de Rusia, y el final de este TRIPLE CONCIERTO.

Y sin más, se escucha ahora el *TRIPLE CONCIERTO* en Do mayor, opus 56, de Beethoven, para violín, violoncello y piano. Lo interpretan Ricardo Odnoposoff, Stefan Auer, Angelica Morales y la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Felix Weingartner.

Sibelius terminó su *CUARTA SINFONÍA*, en La menor, opus 63, en 1911 y fué tocada por primera vez en Helsinski el 3 de abril de ese año.

El compositor la llamó *Una protesta contra las composiciones de hoy* y anunció que en ella *nada, absolutamente nada hay de lo circundante*.

El lento Primer movimiento es notable por su *compresión*, con cuatro notas al comienzo, que suministran el gérmen temático del movimiento íntegro y, de hecho, de la Sinfonía en total un solo de *cello* anuncia el segundo tema. El movimiento termina con la repetición del material inicial.

En el segundo movimiento, el oboe expone el tema principal. Corresponde el segundo tema a los violines. Hay un tercer tema para oboe y clarinetes.

El tercer movimiento es una fantasía libre basada en un tema fragmentario de los violoncellos.

El Final es típicamente a la manera de Sibelius, con menudos temas episódicos unidos unos con otros gradualmente.

Esta *CUARTA SINFONÍA* es incomparablemente la más fina entre las de su autor. Consta ella de cuatro movimientos, así denominados: *TEMPO MOLTO MODERATO, QUASI ADAGIO - ALLEGRO MOLTO VIVACE, DOPPIO PIÙ LENTO - IL TEMPO LARGO - ALLEGRO.*

La Orquesta Filarmónica de Filadelfia dirigida por Leopoldo Stokowski interpreta la *CUARTA SINFONÍA* de Sibelius, opus 56 en La menor.

11 IX 1946

CONCIERTO DE MÚSICA INGLESA MODERNA
Obras de Delius - Vaughan Williams e Ireland

Henry Woollet en su caótica Historia de la Música, habla de la inglesa moderna --relativamente moderna-- y cuando llega a *FEDERICO DELIUS*, dice: *éste es un compositor muy notable, de mayor reputación y más viva fuera de su país, Inglaterra, en donde se le discute no poco. Amigo íntimo de Grieg. Influido por éste y por literatos escandinavos tales como Visen, Björnson y Strindberg. Hizo sus primeros estudios musicales en Alemania, pero una residencia de diez años en Francia lo acercó a la Escuela Francesa, y encuéntrase en su música algo del ambiente faureano.*

Son obras suyas notables una Sonata para violoncello, un interesante Concierto para piano, un Doble Concierto para violín y violoncello y, entre sus últimas producciones, un importante drama musical: FENIMORE Y GERDA, un poema sinfónico: PARIS, EL SUEÑO DE UNA GRAN CIUDAD, y una obra original para coros y orquesta: EL CANTO DE LAS ALTAS COLINAS...

El libro de Woollet es de 1910, con adiciones en la edición de 1924. Es libro caótico --se repite-- y muy desigual.

Delius nació en 1862 y murió en 1934. Obras suyas no citadas por Woollet, son las siguientes: *DESPOJOS DEL MAR* para barítono, coros y orquesta, basada en el poema de Whitman; *IRMELIN - KOANGA* (óperas); música incidental para el drama *HASSÁN* y *APPALACHIA*,

variaciones sobre un antiguo canto de *esclavos*, para coros y orquesta, obra que se escuchará hoy.

APPALACHIA, dice el compositor, es el antiguo nombre indio de Norte América.

La composición describe el color local de las regiones tropicales del poderoso río Mississippi, tan íntimamente ligado con la suerte de los esclavos negros. Extrema melancolía, intenso amor a la naturaleza, humor infantil y un natural delirio por la danza son las más características cualidades de *su raza*.

La obra, compuesta en 1902 y ejecutada por primera vez en 1904 en Alberfeld, bajo la dirección del Doctor Hans Haym, tiene el subtítulo de VARIACIONES SOBRE UN VIEJO CANTO ESCLAVO, para gran orquesta y coro final. Consta en efecto de una INTRODUCCIÓN y quince discernibles VARIACIONES, pero sería un error suponer que Delius empleó la *forma variación*, a la manera clásica: APPALACHIA es un poema completo, no una serie de camafeos, ni una secuencia de sonetos.

Se escuchará, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Londres y por los Coros de la BBC, y dirigidos por Sir Thomas Beecham.

RALPH VAUGHAN WILLIAMS, nacido en 1872, es un músico inglés de *grande y protéico talento.* Jean-Aubry dice que Vaughan Williams goza, en Francia, en ciertos *medios* musicales, de una notoriedad que proviene en gran parte de que alguna vez fué --más o menos-- un discípulo de Maurice Ravel...

Había recibido en Londres lecciones de Parry y Stanford, los jefes del *conservatismo musical* (si puede así decirse); luego, en Berlín fué discípulo de Max Bruch, y más tarde vino a Paris a pedirle algunos consejos al autor de *DAFNIS Y CLOE*. Muestra huellas visibles la obra de Vaughan Williams, de esas direcciones diversas y contradictorias...

Las comedias de Aristófanes suministran al compositor abundantes oportunidades musicales --dice Tovey--, y Vaughan Williams las empleó con sumo brillo en su música para *LAS AVISPAS*. Al lado de sus coros (restrictos e inspirados en la elaborada precisión de las formas métricas griegas) hay material para una *SUITE* orquestal de mucho efecto, en esa música incidental. La *OBERTURA* es el más largo y más desarrollado de los trozos de la música incidental para *LAS AVISPAS* de Aristófanes, obra de Ralph Vaughan Williams, y se escuchará interpretada por la Orquesta del Queen's Hall, dirigida por Sir Henry J. Wood.

El *CONCIERTO ACADÉMICO*, en Re menor, para violín y orquesta de cuerdas, de Ralph Vaughan Williams, es una de sus obras más conocidas. Se escucha con frecuencia en los programas de esta Radiodifusora. Por qué Académico? Realmente no está escrito el Concierto en estilo antiguo. Aconseja el mismo Tovey que se escuche sin prejuicios, sin pensar en que sea académico o no...

Principia con un espiritual tema, *ritornello*, en que el violín solo toca con la orquesta. Hay algo, en el movimiento, en estilo a la Bach. En el movimiento lento (un esquema a la Bach) el violoncello solo únese al violín solo; el tema principal, en un Dórico Sol menor, alterna con un suave aire *lidio* (*jónico o eolio*, a elegir). El final es una *jiga*. Federico Grinke --solista-- y la Orquesta de Cuerdas de Boyd Neel, interpretan el *CONCIERTO ACADÉMICO* en Re menor, para violín y orquesta de cuerdas de Ralph Vaughan Williams.

La personalidad de *JOHN IRELAND* es una curiosa mezcla de ardor y de escepticismo: combina, en sí, la más inglesa idea del sentimentalismo con un sentido crítico que fuera el de la Inglaterra de antaño. Gusta de las obras bien ejecutadas, bien construidas, y, al mismo tiempo, tiene el sentido de las evocaciones

ligeras, espirituales e irónicas. Sabe ser, cuando es preciso, a veces Calibán, Ariel a veces...

Se escuchará, de John Ireland, la primera parte de su *CONCERTINO PASTORAL* para orquesta de cuerdas, es decir la *EGLOGA*, interpretada por el Conjunto de Cuerdas de Boyd Neel.

25 IX 1946

CONCIERTO OTTORINO RESPIGHI

Ottorino Respighi nació en Bologna el 9 de julio de 1879. Murió en Roma el 18 de abril de 1936. Inició estudios en la Escuela de Música Rossini, de su ciudad natal, y luego con Martucci, Rimski-Korsakov y Max Bruch.

Poseía una amplia y profunda cultura europea. Conocía a fondo todas las escuelas musicales existentes, lo que le permitió abordar con perfecto conocimiento de causa, el problema presentado para la creación de poemas sinfónicos italianos, *concretado* por él en dos obras fundamentales: *LAS FUENTES DE ROMA* (1916) y *LOS PINOS DE ROMA* (1924), escritas en homenaje a la Ciudad Eterna.

Y agrega Gastón O. Telamon: *Estos poemas, ambos en cuatro partes, siguen con flexibilidad y libertad, la forma sinfonía. Evoca la primera, por medio de una instrumentación de innegable raigambre impresionista, que complementa la elegancia y la poesía*

de sus ideas: LA FUENTE DEL VALLE GIULIA AL ALBA; LA FUENTE DEL TRITÓN POR LA MAÑANA; LA FUENTE DE TREVI A MEDIO DÍA y LA FUENTE DE LA VILLA MEDICI AL ATARDECER.

Sendos cuadros musicales en los que, sobre el pedal del agua cristalina que corre, planean el espíritu y los reflejos de la hora: alba, mañana, mediodía, atardecer...

LAS FUENTES DE ROMA es el primero y quizá el más popular de los tres *POEMAS SINFÓNICOS* de Respighi inspirados por aspectos de Roma, por sus paisajes y por su historia. Compuesto en 1916, estrenado en Roma, bajo la dirección de Arturo Toscanini el 10 de febrero de 1918. Se escuchará ahora el poema sinfónico *LAS FUENTES DE ROMA*, de Ottorino Respighi, por la Orquesta Sinfónica de Nueva York, dirigida por John Barbirolli.

Los otros dos poemas sinfónicos de Respighi, inspirados por la Ciudad Eterna, son: *LOS PINOS DE ROMA*, que se compone de estas cuatro partes: *LOS PINOS DE LA VILLA BORGHESE; LOS PINOS CERCA DE UNA CATACUMBA; LOS PINOS DEL JANÍCULO y LOS PINOS DE LA VÍA APPIA.*

Juegos y rondas infantiles pueblan el aire; una salmodia surge misteriosamente desde el fondo de una catacumba; en el plenilunio los pinos del Janiculo hospedan al ruiseñor que canta; la campiña se trasluce a través de la niebla, pero, en grandioso *crescendo* surge a lo lejos y se acerca, un brillante cortejo por la

Via Appia: todo el colorido chillón, todo el boato romano, sus instrumentos de cobre forman un cuadro de gran poder de evocación. Este poema es de 1924.

El tercer poema se llama *FIESTAS ROMANAS:* visiones y evocaciones. Compuesto en 1928. Consta asimismo de cuatro partes: *EL CIRCO MÁXIMO - EL JUBILEO - FIESTAS DE OCTUBRE* y *LA EPIFANÍA.*

LOS PINOS DE ROMA, anunciados, no se presentan porque no se dispone de una grabación aceptable.

De *LAS FIESTAS ROMANAS*, se escuchará la tercera parte: *FIESTAS DE OCTUBRE (L'OTTOBRATA).* Fiestas de octubre, en los castillos enguirnaldados con pámpanos y racimos. Ecos de la caza. Tintinear de las campanillas de los caballos. Cantos de amor. El populacho por los campos, en juegos y deportes y coloquios amorosos. Suaves, cálidos besos, las eternas estratagemas del amor, y, en la tarde balsámica, el són de una romántica serenata.

Se escucha *L'OTTOBRATA*, de *LAS FIESTAS ROMANAS*, de Respighi, por la Orquesta Sinfónica de Milan dirigida por Lorenzo Molajoli.

Basadas en pequeñas piezas para piano de Rossini, orquestadas por Respighi, son estas dos obras: *LA BOUTIQUE FANTASQUE*, ballet, y una suite sinfónica intitulada *ROSSINIANA* seguramente proveniente del ballet citado. Es obra de 1919.

En 1857 inició Rossini la composición de breves piezas para piano y canto, con titulillos cómicos; por ejemplo: *MÚSICA ANODINA:* preludio para piano, seguido de seis pequeñas melodías. *CÁNON PERPETUO* para cuatro sopranos. *CÁNON ANTI-SABIO A TRES VOCES*, dedicado *a los turcos* por el *MONO DE PESARO* (jugando del vocablo con *mono*, *singe* y con el mote que le daban de *cisne de Pesaro*) palabras y música del *MONO. EL AMOR EN PEKÍN.* La *TARANTELA PURA-SANGRE. FANFARRIAS* a cuatro manos, para piano, con esta nota: ruego a mis intérpretes interpretarla amorosamente, con *manos y rodillas*. *PASEO DE PASÍ A CURVEBOÁ* (recorrido homeopáticamente a la *Pesaresa*) en todos los tonos de la gama cromática. Muestra de farsa metódica sobre las negras de la mano derecha, o *PEQUEÑO VALSE DEL ACEITE DE RICINO*, etc., etc.

La *TARANTELA PURA-SANGRE* y tres trozos más intitulados *CAPRI y TAORMINA, LAMENTO E INTERMEZZO*, fueron orquestados por Respighi y se tocan ahora en una Suite llamada *ROSSINIANA.*

Se escucha la *ROSSINIANA* de *EL CISNE DE PESARO* y de *OTTORINO RESPIGHI*, por la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Sir Thomas Beecham. Son sus cuatro partes: *BARCAROLA - SICILIANA - INTERMEZZO* y *TARANTELA.*

Ottorino Respighi, transcribió para orquesta dos o tres series de *ANTIGUAS DANZAS Y ARIAS PARA LAÚD*, de los siglos XVI y XVII. Para orquesta y para cuarteto de cuerdas. Entre ellas cuéntanse la *GALLARDA* de Vincenzo Galileo, la *VILLANELA* de compositor anónimo*;* *DANZA RÚSTICA* de Besardo; *ARIA DE CORTE*, de Besardo; *CAMPANAS PARISINAS* de autor anónimo; *SICILIANA E ITALIANA*, de compositor desconocido; *ARIA*, atribuida a Marin Marsenne; *BERGAMASCA*, de Bernardo Gianoncelli*;* *PASACALLE* de Roncalli, etc.

De estas *ARIAS Y DANZAS ANTIGUAS PARA LAÚD*, se escucharán las siguientes: *ITALIANA* (anónimo) – *ARIA DI CORTI* (de Besardo) – *SICILIANA* (anónimo) – *PASACALLE* (de Roncalli), transcritas por Ottorino Respighi para cuarteto de cuerdas, e interpretadas por el Cuarteto de Roma (Zuccarini, Montelli, Perini y Silva)

Una obra maestra de Ottorino Respighi, es su suite para pequeña orqusta intitulada *LOS PÁJAROS O LAS AVES* (en italiano *GLI UCCELLI*) que comprende cinco partes: *PRELUDIO* (inspirado en música de Bernardo Pasquín)

- *LA COLOMBA* (La paloma) (en música de Jacques de Gallot) - *LA GALLINA* (en *LA POULE* de Jean Philippe Rameau) - *EL RUISEÑOR* (en música de un autor inglés anónimo y que parece ser del propio Respighi) y *IL CUCCÚ* (el *Cuco*) de Bernardo Pasquín.

LAS AVES de Respighi, más que transcripciones, son recreaciones, para pequeña orquesta, de obras antiguas.

La *SUITE* se tocó por vez primera en 1927 por la Sociedad de Conciertos Sinfónicos de Sao Paulo, Brasil, bajo la dirección de Respighi. Con la excepción del primer movimiento, un *PRELUDIO*, libremente escrito en torno a ideas de Pasquín, las otras partes de la *SUITE* llevan el nombre de un *ave*. Se escucha la *SUITE* de *LAS AVES* de Respighi, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por Desiré Defaw.

2 X 1946

CONCIERTO JUAN SEBASTIAN BACH

De un boceto para un retrato de Bach son estos conceptos de André Suarès: *Cada arte tiene sus cimas. Por el viejo Bach, la cima de la música sobrepasa todas las otras. Nadie en su arte fué tan alto, tan potente, tan completo, como Bach en el suyo. Tiene todo el genio, todo el talento, todos los dones del alma creadora y todos los recursos del oficio.*

El más grande de los pintores o de los escultores, de los escritores o de los arquitectos, no es tan grande en la plástica o en la poesía como Bach en la música.

Todas las expresiones le son familiares; las lleva al más alto vértice de la belleza, de la plenitud, y del estilo. Su poder no es igualado sino por su dulzura. La hondura de su meditación es sólo comparable al ardor de su pasión. Y sólo su soberana serenidad es capaz de imponer la majestad de la calma divina al exceso de sus emociones.

En ninguno --con la única excepción de Shakespeare-- las fuentes sensibles y la gracia del corazón tienen un brotar semejante, en el que tánto amor, tánto dolor, tánta melancolía, desenvuelven sus mareas sin confundirse. En él, la pasión vale tánto como el pensamiento y la omnipotencia del sentimiento, lejos de ahogarlos, se apoya en el cálculo y se sostiene en la inteligencia.

Maestría en todos los órdenes y plena posesión del genio, son el triunfo del espíritu: he aquí el músico de Dios, sensible al corazón.

Los *SEIS CONCIERTOS PARA ORQUESTA*, de Bach, fueron compuestos a solicitud de Cristian Luis, Margrave de Bandenburgo. De donde el nombre con que se les conoce. La serie completa de los *SEIS CONCIERTOS BRANDENBURGUESES* los remitió Bach al Margrave en 1721. Se tocaron en el verano de 1722.

El 5° de los conciertos, en Re mayor, es para flauta, violín y cémbalo --solos-- y orquesta de cuerdas. El título puesto por el Maestro, en el manuscrito, es éste: *CONCIERTO 5° PARA UNA TRAVESERA, UN VIOLÍN*

PRINCIPAL, UN VIOLÍN Y UNA VIOLA EN RIPIENO, VIOLONCELLO, VIOLINES Y CEMBALO CONCERTATO.

La *traversera* a que alude Bach, es la *flauta de través*, hoy en uso, para distinguirla de la *flauta de pico*, que se tocaba como el oboe. El *violín principal*, es el violín solista, y los otros instrumentos, el *ripieno* (relleno) acompañante. El *cémbalo* (clavecín) *concertato*, indica que su parte no es de mero acompañamiento, como de ordinario, sino que es brillante y destacada.

Son tres los movimientos del *5° CONCIERTO BRANDENBURGUÉS:* el primero es un *ALLEGRO* en Re mayor: difícil y muy brillante la participación del clavecín, especialmente en la *cadencia*, poco antes de finalizar el movimiento.

El movimiento lento, *AFFETTUOSO*, Si menor, escrito expresivamente como un trío para la flauta, el violín solo y el clavecín.

El final, *ALLEGRO* en Re mayor, es notable entre los movimientos de Bach por las indicaciones que éste les dá a los intérpretes para su ejecución: la anotación, *cantabile* aparece allí con frecuencia. Suele dársele el nombre de *GIGA IRLANDESA*, a éste final, por su carácter.

Interpretado por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Alois Melichar, se escuchará el *QUINTO* de los *CONCIERTOS BRANDENBURGUESES* de Juan Sebastian Bach.

En algunas de las Cantatas profanas de Bach, se revela, más aun que en las Cantatas sacras, el sentimiento de la naturaleza, tan peculiar en Bach. La *CANTATA DE BODAS*, cuya primera aria es exquisita, es un poema de la Primavera dice André Pirro.

Como otra de las *CANTATAS DE BODAS* de Bach, la N° 210, esta que se escuchará hoy, N° 202, es para una sola voz, la de soprano y la interpretan: Elisabeth Schumann, soprano y un conjunto instrumental dirigido por Yella Pessl y que consta de estos instrumentistas: Yella Pessl (clavecín), Mitchel Miller (oboe), Philip Sklar (bajo de viola), Sylvan Shulman (primer violín), Zelly Smirnoff (segundo violín), Louis Kievman (viola) y Alam Shulman (violoncello).

La *PASACALLE Y FUGA EN DO MENOR*, de Bach es quizá la más grande de sus obras para órgano.

La *PASACALLE* es una forma musical derivada de una antigua danza de origen italiano o español, y que difiere apenas de la *CHACONA*. Sobre un tema principal de ocho compases construyó una serie de veinte

variaciones que van creciendo en brillo, en intensidad y en complejidad.

Pirro encuentra en la *PASACALLE* de Bach amplificado y como transfigurado el arte de Buxtehude, especialmente en la *FUGA* con que termina que recuerda las fugas con varios movimientos del maestro sueco (y no danés como se creía) (dice Riemann).

La *PASACALLE Y FUGA EN DO MENOR* para órgano de Bach, suele tocarse con frecuencia en arreglos para cuarteto de cuerdas y para orquesta --arreglo de Pochon para cuarteto y de Stokovski (como es obvio) para orquesta--. Se escuchará hoy en su forma original, e interpretada por E. Power Biggs en el órgano.

Y concluye este Concierto Bach con la *FUGA EN SOL MAYOR*, llamada la *PEQUEÑA*, y la *FUGA EN DO MAYOR*, o la *FANFARRIA*, ambas para órgano e interpretada por Power Biggs.

16 X 1946

CONCIERTO SINFÓNICO GUSTAV MAHLER

AARON COPLAND, como crítico de música hace intervenir extremadamente el criterio de lo actual, es decir que la música --según él-- no es (como para nosotros los *diletanti*) *intemporal*, sino que es o no es, así toque o no con los problemas del mundo actual.

Criterio bastante generalizado en relación con todas las artes, por lo demás.

Desde ese punto de vista Aaron Copland trata de los románticos rezagados: *STRAUSS, MAHLER, SCRIABIN, FAURÉ* y *SIBELIUS*. La música de estos románticos rezagados presenta dos facetas: estéticamente contribuyó con poco, puesto que se ajustó a una tradición que ya había cumplido sus promesas; pero los medios técnicos de que se sirvió --las armonías, la trama contrapuntística, los timbres orquestales, la línea melódica-- contenían elementos dignos de aprovecharse y de utilizarse para nuevos fines.

De los cinco compositores mencionados, debo afirmar que Mahler fué el que contribuyó en mayor escala a la música del futuro. Esto, sin duda, parece paradójico, puesto que fué más abiertamente romántico que los demás. Su obra más importante, *LA CANCIÓN DE LA TIERRA* es, en muchos aspectos, el *canto del cisne* de todo el movimiento romántico.

Resulta imposible comprender la Música de Mahler sin tener presente que su autor era, por naturaleza, un artista hondamente infanil, y, sin embargo, heredero de todas las complejidades del mundo moderno. La poesía peculiar de su música deriva de su ingenuidad, cualidad ésta que comparte con Berlioz.

Es un error comparar las obras de ambos con las de Beethoven.

Se ha hablado *ad nauseam* de las fallas de Mahler como compositor. Se admite que es pesado, trivial y ampuloso; carece de gusto y a veces plagia abiertamente, apropiándose frases de Schubert, Mozart, Bruckner o cualquier otro de la media docena de sus preferidos. No cabe duda que su música está plegada de debilidades humanas. Pero una vez que se ha dicho todo esto, queda en sus obras un acento conmovedor, algo que nos predispone a olvidar sus debilidades. Por eso talvez sus obras son *tan suyas* en todos sus detalles. Sus nueve sinfonías están imbuídas de su personalidad, pues tiene maneras propias de expresarse. Los *SCHERZOS* airados, los toques tormentosos de los bronces, la calidad especial de su *contacto con la naturaleza*, la melancolía apacible de sus paisajes de transición, el *laendler* gigantesco, las páginas de tristeza desolada: todo esto, junto con el ya mencionado histrionismo, con una calidez interior y el deseo de evocar las formas mayores y los pensamientos musicales más grandes, lo convierten en una de las personalidades musicales más fascinadoras de los tiempos modernos.

Tenía Mahler 34 años cuando compuso su segunda sinfonía, la *Sinfonía Resurrección*. Lo que sorprende desde un principio en esta sinfonía es la enormidad de sus proporciones y la enormidad de los medios que su autor emplea. No dura menos de hora y media, y su orquesta ofrece la formidable composición siguiente: el quinteto de cuerdas completo, más algunos contrabajos de cinco cuerdas; dos arpas; cuatro flautas y cuatro flautines; cuatro oboes; dos cornos ingleses; cinco clarinetes, un clarinete bajo; cuatro fagotes y un contrafagot; diez trompas; diez trompetas; cuatro trombones; un contrabajo-tuba; un órgano; siete timbales, dos tambores, tos címbalos, dos tam-tames, dos triángulos, una caja clara (redoblante), un juego de timbres, tres campanas, y, de adehala, solistas y un coro de voces mixtas.

Ese gigantesco conjunto de instrumentos se divide en dos orquestas. La una, en la escena y la otra lejos. Tocan unidas o respondiéndose. Naturalmente, todos los medios de hacer que un mismo instrumento dé sonoridades diferentes se emplean. Se puede proponer esta sinfonía como ejemplo de estilo *kolosal*. Enormidad del aparato sinfónico por una parte. Por otra parte, su construcción.

La *SINFONÍA RESURRECCIÓN* de Mahler no se parece, pues, a lo que habitualmente se llama sinfonía. Es, más bien, una especie de fresco inmenso, arbitrariamente dividido en varios cuadros y en el que la palabra cantada viene, varias veces, a precisar el tema.

Pero por hoy no se trata sino de una parte de la sinfonía y ni siquiera de uno de sus movimientos, completo.

El quinto movimiento y final es según *MARLIAVE* (a quien se viene citando), la gigantesca peroración de la obra, y este solo movimiento dura lo que una sinfonía ordinaria. Es todo un Juicio Final: la muerte y sus angustias, luego el triunfo glorioso de la vida eterna. La vida de aquí abajo, la muerte, y finalmente la vida eterna... nada más fácilmente comprensible y nada más bello y más digno de inspirar a un artista.

Se escuchará la segunda mitad del movimiento final de la *SINFONÍA RESURRECCIÓN* de Mahler. Un último *diminuendo* conduce a la calma profunda. Llamadas de trompa resuenan detrás de la ecena, responden las trompetas de muy lejos, mientras que, en la orquesta, una flauta sola evoca el susurro del canto de un pájaro... Paisaje de ensueño, inmaterial, supraterrestre. El espíritu flota... las trompas y trompetas piérdense, a lo lejos... Entonces, en el silencio inmenso, un coro

de voces mixtas, muy lentamente, muy dulcemente, comienza a cantar los versos de Klopstock *a la vida eterna*...

La soprano Bowen, la contralto Gallogly, los coros sinfónicos de Twin City, y la Orquesta Sinfónica de Minneapolis dirigida por Ormandy interpretan este trozo del final de la *SEGUNDA SINFONÍA* de Mahler.

La *CUARTA SINFONÍA* de Mahler, en Sol mayor, si se escuchará completa y posiblemente por primera vez entre nosotros. Esta sinfonía fué compuesta entre 1899 y 1900 y se tocó por vez primera el 28 de noviembre de 1901, en Munich. Dirigía el autor, insigne *batuta*...

ALMA MAHLER WERFEL habla así de esta sinfonía de su primer esposo: *El primer movimiento pinta el amable paisaje de los alrededores de Viena, en una consciente revivificación del ardientemente sosegado estilo de Haydn. Al mismo tiempo, el tema principal revela la más genuina inspiración de Mahler.*

En el segundo movimiento, el compositor estaba bajo el hechizo del autorretrato de ARNOLD BOECKLIN, en el que la Muerte toca el violín al oído del pintor, mientras este escucha extasiado.

El tercer movimiento nos transporta al reino de la gloria celestial, que se nos presenta plásticamente con el texto en el cuarto movimiento.

En torno al cuarto movimiento, Mahler habló frecuente y detalladamente. Un poema *LA VIDA CELESTIAL* incluido en la colección de canciones folklóricas germanas que publicaron *ARNIM* y *BRENTANO* con el título de *EL CUERNO MARAVILLOSO DEL NIÑO*, lo había embrujado. El misticismo medieval le era connatural a Mahler. Ansiaba escribir algo *arcaizante*. Ansiaba pintar un cuadro del *quattrocento*... Trasladar a la música las santas figuras... Los coros de ángeles... San Pedro observando, calmadamente... El buey sacrificado sin vacilación... Peces y venados saltando alegres hacia la muerte. Sobre todo esto, ¡abundancia de pan y vino! Y la música de Santa Cecilia los transporta a la gloria!

El texto que se canta en el último movimiento de la *SINFONÍA CUARTA* de *MAHLER*, y que como se dijo ya, hace parte de la colección folklórica intitulada *EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA DEL MANCEBO* dice así (traducción *no definitiva* del poeta ingeniero *OTTO DE GREIFF*)

Grávido de violines está el cielo
Las delicias del cielo gozamos;
lo terreno por ello esquivamos.
Angustias del suelo
no llegan al cielo!

Vivimos en plácida paz.
Angélica vida vivimos,
por eso felices reímos,
danzamos, saltamos,
corremos, cantamos;

San Pedro se asoma a mirar

San Juan el cordero desata,
y Herodes el cruel, lo arrebata;
llevamos paciente,
paciente inocente
y amable cordero a inmolar.
San Lucas el buey sacrifica.
Aquí la bodega es tan rica
que gratis el vino
lo dan de contino.

Los ángeles cuecen el pan.
Verduras de todos los gustos
depara el jardín de los justos:
si os place, lentejas,
judías, arvejas
en platos ya listos se ven.
Manzana y albérchigo y guinda
el huerto celeste nos brinda;
y liebres y gamos
aquí contemplamos
saltar y correr.

Si un día de fiesta aparece,
entonces la pesca se ofrece;
San Pedro se amaña
con redes y caña,
y él mismo se apresta a pescar.
Y es Marta quien va a cocinar.

No hay música alguna terrestre
igual a este canto celeste.
Once mil doncellas
retozan, y al vellas
por fin Santa Úrsula rió.

Cecilia la santa y sus gentes
son músicos muy excelentes.

Al mundo extasía
la santa armonía,
y todo despierta al amor.

La *CUARTA SINFONÍA* de *MAHLER*, en Sol mayor, se escuchará interpretada por la Filarmónica y Sinfónica Orquesta de New York, con Desi Halban soprano. Dirige el maestro Bruno Walter.

6 XI 1946

CONCIERTO DE MÚSICA FRANCESA
Lully - Gretry - Berlioz

De música francesa, a pesar del origen italiano del primero y del origen belga del segundo.

JEAN BAPTISTE LULLY indigne maestro de la música francesa y tan francesa, nació en Florencia el 29 de noviembre de 1632, y allí aprendió los rudimentos de la música y a tañer el violín y la guitarra. Lo llevó a Francia el Caballero de Guisa, Roger de Lorena, en 1646: este caballero lo oyó tocar, se divirtió con sus gesticulaciones y sus danzas y sus improvisaciones, y persuadió a sus padres, el molinero Lorenzo y la molinera Catarina, a que le dejasen llevar a Paris al diablillo. Fué criado, en Francia, de Mademoiselle (hija del duque de Orléans). Otros afirman que fué marmitón o pinche de cocina o cata-salsas, lo que no parece cierto. Ocasionalmente lo oyó tocar violín,

para que danzaran los otros criados, alguna persona de la nobleza. Es este el origen de su fortuna.

Estudiaba música y --simultáneamente-- formaba parte de la cofradía de los *libertinos*, al lado de D'Assoucy, Boisrobert y Saviniano Hércules de Cyrano de Bergerac. Mademoiselle hubo de despedirlo por haber cantado en su presencia coplas seguramente impertinentes.

Ingresó --a los veinte años-- a la orquesta de violines de la música real. Debutó un año después con el *BALLET DE LA NUIT* y en él tocó el violín y danzó, además. Luego sigue su gloriosa y libertina carrera. Murió en 1687 de resultas de una leve herida que se le infectó y que se hizo con el bastón (no existía aún la batuta) con la que dirigía su *TE DEUM* compuesto con ocasión de la curación del Rey.

Se presenta una corta muestra de la obra de Lully. Trozos orquestales y vocales. Primeramente, interpretados por la orquesta que dirige Maurice Cauchie los trozos siguientes: de *ATYS*, el Aria para la Suite de Flora (una gavota); de *AMADÍS*, un minueto; de *PROSERPINA*, el minueto de las sombras felices; y de *TESEO*, la Obertura y la marcha de los sacrificadores.

Y ahora dos trozos vocales de *TESEO* (ópera estrenada en 1675) y de *AMADÍS DE GAULA* (ópera del año 1684). De TESEO, el aria de Venus: *RETORNÁD AMORES, RETORNÁD!* (cantada por la soprano Jane Laval con orquesta dirigida por Eugene Bigot) y de *AMADÍS DE GAULA* el aria de Amadís: *BOSQUE DENSO, REDOBLA TU SOMBRA!* (interpretada por el barítono Martial Singher y la Orquesta del Metropolitan, dirigida por Paul Breisach). Esta grabación de *AMADÍS* se oye por vez primera.

RICARDO CORAZÓN DE LEÓN, la obra maestra operática de Gretry se presentó cien años después del *AMADÍS* de Lully: en 1784.

En 1761 se dio la primera obra de Gretry: *EL HURÓN*, a esa ópera siguió *LUCILA*, cuyo célebre cuarteto *¿DÓNDE PUEDE ESTARSE MEJOR QUE EN EL SENO DE LA FAMILIA?* se convirtió en aire nacional durante el *primer Imperio* luego, *EL CUADRO PARLANT - SILVANO - LOS DOS AVAROS - ZEMIRA Y AZOR*, etc.

Primero se va a escuchar una Suite de ballet de *ANDRÉ ERNEST MODESTE GRETRY*, intitulada *CÉFALO Y PROCRIS.* La suite la integran estas danzas: *TAMBOURIN - MENUETO (LAS NINFAS DE DIANA) y GIGA* (arreglo de Mottl) La interpretación, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por Desiré Defaw.

ZEMIRA Y AZOR es una *comedia* (*feerie*) en cuatro actos, música de Gretry, representada en 1771. El tema de la obra es el muy conocido de *LA BELLA Y LA BESTIA*.

Con *RICARDO CORAZÓN DE LEÓN*, Gretry --un siglo antes de Wagner-- inventó a su manera el *leit-motiv*, el motivo conductor, en la romanza de Blondel: *UNA FIEBRE QUEMANTE* (tema que Beethoven no desdeñó emplear para una serie de variaciones). Este tema de Blondel se presenta no menos de nueve veces, tratado diferentemente.

No menos célebre es la muy noble aria: *¡OH RICARDO, OH REY MÍO!* de estilo muy moderno para la época. De estas dos óperas de Gretry, se escuchan estas dos arias. De *ZEMIRA Y AZOR*, el aria: *LA GORRIONA CON SUS PEQUEÑUELOS*, cantada por la soprano Lily Pons acompañada por un quinteto instrumental y de *RICARDO CORAZÓN DE LEÓN*, el aria del poeta Blondel: *¡OH RICARDO, OH REY MÍO!* interpretada por el barítono Martial Singher con la Orquesta del Metropolitano dirigida por Paul Breisach.

LA CONDENACIÓN DE FAUSTO de *HECTOR BERLIOZ*, celebrará el primer centenario de su presentación el 6 de diciembre de este año 1946. Básase la obra, como sábese, en *FAUSTO* de Goethe. *LA CONDENACIÓN DE FAUSTO*, se titula *LEYENDA DRAMÁTICA* y se compone de escenas

que se suceden sin nexo aparente entre sí, pero cada una de ellas revela una escrupulosa preocupación por la originalidad de su forma musical. El conjunto carece de unidad de concepción. Agrega Henri Gil-Marchex, que Berlioz se limita a comentar musicalmente los pasajes del drama que le parecen aptos para el ornato vocal o sinfónico, pero sin someterse a ningún plan preconcebido. Perfecciona las cuatro escenas *limándolas y puliéndolas* pero sin modificarlas en su escencia, y las incorpora a su oratorio profano, especie de ópera de concierto, género novedoso en el que logra un modelo hasta hoy insuperado.

El libreto lo extrae Berlioz de la traducción de Gerardo de Nerval: los versos de las ocho escenas son de Nerval; otros fragmentos débense a un obscuro colaborador, Almire Gandonniere; una tercera parte fué versificada por el propio Berlioz. La obra comprende cuatro partes: podría decirse cuatro actos, si la repartición de los trozos no estuviera determinada --por lo menos-- tánto por las exigencias del concierto como por las peripecias del drama. De la primera parte se escuchará la *MARCHA HÚNGARA RAKOCZY*, tocada por la Orquesta Filarmónica de Londres. Dirige Sir Thomas Beecham.

La segunda parte de *LA CONDENACIÓN DE FAUSTO* es variada en extremo. Se escucharán tres trozos de esta segunda parte: *LA CANCIÓN DE LA PULGA - EL ARIA DE LAS ROSAS* y *LA DANZA DE LOS SILFOS.*

La *CANCIÓN DE LA PULGA* y *EL ARIA DE LAS ROSAS*, también de Mefistófeles, las canta el barítono Martial Singher con la Orquesta del Metropolitano dirigida por Paul Breisach, y *LA DANZA DE LOS SILFOS* por la Filarmónica de Londres y Sir Thomas Beecham.

La tercera parte de *LA CONDENACIÓN DE FAUSTO* de Berlioz tiene mayor unidad y se parece más a un acto de ópera. La escena en la alcoba de Margarita. Después de las fanfarrias de la *retreta*, Fausto penetra y se esconde, tembloroso por la emoción, ante el lecho virginal. Pronto aparece Margarita y se abandona por un momento a su amorosa ensoñación...

Canta Margarita una *CANCIÓN GÓTICA*, la conmovedora *BALADA DEL REY DE TULÉ*, mientras que Mefistófeles evoca los espíritus infernales, y entona, frente a la ventana de la hermosa, una irónica *SERENATA*. Fausto se deja ver, al fin, de Margarita, pero su dúo de amor lo interrumpe bruscamente Mefistófeles.

De esta tercera parte se escuchará: *LA CANCIÓN GÓTICA* o *BALADA DEL REY DE TULÉ*, cantada por la soprano Germaine Martinelli con la Orquesta de la Asociación de los Conciertos Lamoreaux, director Albert Wolf; el Minueto de los *FUEGOS FATUOS*, el *PRESTO* y el *VALS*, a cargo de la Filarmónica de Londres y el maestro Beecham; y la *SERENATA* irónica de Mefistófeles, cantada por el barítono Martial Singher con la Orquesta Metropolitana dirigida por Paul Breisach.

Hector Berlioz, en 1856, de 53 años, emprende la tarea de componer una vasta tragedia lírica, *LOS TROYANOS.* Durante siete años se dio a la obra, la cual se presentó en pésimas condiciones, en 1863. Consta la obra de dos partes: *LA TOMA DE TROYA y LOS TROYANOS EN CARTAGO.*

De esta segunda parte se escuchará la *OBERTURA* interpretada por la Sinfónica de Paris dirigida por Pierre Monteux y la *CACERÍA REAL* y *LA TEMPESTAD,* ejecutadas por la Orquesta Halle, bajo la dirección de Sir Hamilton Harty.

20 XI 1946

En grabación de estreno, se presenta una obra, hasta hace poco desconocida, de *GEORGES BIZET*, su *SINFONÍA EN DO MAYOR.*

Descubierta no ha mucho, pero bastantes veces transmitida por la Radiodifusora Nacional, en otra versión. Bizet compuso esta Sinfonía en 1855, cuando estudiaba en el Conservatorio de Paris y tenía sólo 17 años. Abunda la obra en vitalidad juvenil y aunque imita el estilo de algunos de los compositores de sinfonías, exhala frescura y encanto en abundancia. De dos modos relátase el descubrimiento de esta sinfonía. Paul Bertrand en noviembre de 1938 afirmó que había sido descubierta por su amigo Jean Chantavoine. Pero cuando se publicó la Sinfonía en 1935, en Viena, la partitura incluye una nota en que cuenta que la Sinfonía la empezó Bizet el 29 de octubre de 1855 y la completó meses después. Esta sinfonía cayó en extraño olvido. El musicólogo Parker de Glasgow le llamó la atención hacia el manuscrito autógrafo de la obra, conservado en la biblioteca del Conservatorio de Paris, al eminente conductor Felix von Weingartner. Weingartner fué quien la dirigió por primera vez el 26 de febrero de 1935 en Basilea.

El primer tema del primer movimiento muestra la influencia de Beethoven; el segundo la de Mozart. La orquestación es magistral.

El movimiento *lento* resiste el paralelo con las obras de Mozart y de Mendelssohn compuestas a la misma edad: 17 años. El tema elegíaco del oboe es inspirado por Rossini. El último movimiento tiene a veces el brío de Haydn y Rossini.

Se inicia con un *ALLEGRO VIVO* (en contraste, el segundo tema es plácido...). El segundo movimiento ADAGIO es un amable lied   para el oboe solo. El tercer movimiento es en realidad un *SCHERZO* aunque se le llame *ALLEGRO VIVACE*. El final, también *ALLEGRO VIVACE*, tiene como tema principal un *casi moto-perpetuo*.

La Orquesta Sinfónica Filarmónica de Nueva York, dirigida por Artur Rodzinski, interpreta la *SINFONÍA EN DO MAYOR* de Georges Bizet, compuesta a los 17 años.

El libreto de *SANSÓN Y DALILA* de *CAMILO SAINT-SAËNS* lo extrajo Lemaire del *LIBRO DE LOS JUECES*. El plan del libreto es, al decir de Paul Dukas, rudimentario y de una simplicidad casi indigente. La calidad de la música hace olvidar esos defectos. El más grave es que, cuando Dalila entra en acción (entrada admirable musicalmente), nada la había anunciado, ninguna

alusión se había hecho a los amores de Sansón. Hay que esperar al acto segundo para que el diálogo de Dalila con el Sumo Sacerdote nos entere de lo que se ha tenido tan oculto.

Escena primera. Plaza pública en la ciudad de Gaza en Palestina. El pórtico del templo de Dagón. Una muchedumbre de Hebreos, en actitud de dolor y de súplica. Sansón entre ellos. Imploran los Hebreos al Dios de Israel. Sansón trata de consolar a sus hermanos: se rebela contra esa desesperación. La duda, para él, es blasfemia. El acento apasionado de Sansón reanima al acobardado pueblo. Gloria a Jehová!

El tenor Martinelli, los coros y la orquesta interpretan esta escena.

La escena tercera del acto segundo de *SANSÓN Y DALILA* tiénese por culminación del oratorio y es magistral. Sansón está domado. Su confesión de amor a Dalila le exhala pianísimo, con agónica voz: contiene la humillación de su derrota y fatigadamente triste. La voluntad dominadora de Dalila y la pasión única que mueve a Sansón, hacen que el drama se resuelva en puro lirismo y la melodía vuélcase sin obstáculos. El solo de Dalila *MI CORAZÓN SE ABRE A TU VOZ* tiene tan persuasivo encanto que su belleza vocal logra ocultar la traición de sus matices. Su afectada suavidad,

su sombría impaciencia amorosa, translucen no obstante la mentira de Dalila, su fingida pasión.

Se escucha la *parte* de Dalila en este dúo: la canta la contralto Marian Anderson con orquesta.

De *JULES MASSENET* y de dos de sus muy numerosas, se escuchan algunas muestras. *HERODÍAS* es una ópera en cuatro actos, del año 1881. René Brancour dice que es inútil la tarea de efectuar un análisis, aunque no fuese muy circunstanciado, de esos siete cuadros, en los cuales circulan muchos hebreos y romanos, y en los que numerosos conjuntos y escenas movidas se esfuerzan vanamente en disimular lo vacuo del pensamiento y la incoherencia de la acción. Desde el principio, luego de una escena entre mercaderes, se despliega un *aria* que se ha hecho célebre y es muy característica de la envolvente y lánguida originalidad del maestro. Canta Salomé *ES DULCE, ES BUENO. SU PALABRA ES SERENA* (la soprano Marilliet, con orquesta).

El segundo acto es notable desde todo punto de vista. El *aria* de Herodes, tan cautivadora y tan apasionante, la danza babilonia, los coros de los judíos y de los romanos, son trozos bien urdidos y agradables.

El barítono Martial Singher, con orquesta, canta el aria de Herodes, del segundo acto de *HERODÍAS*, o sea el aria *VISIÓN FUGITIVA*.

Del acto cuarto se escucha el aria de Juan el Bautista interpretada por el tenor Thill, con orquesta.

Dice Brancour: *Sus arrebatos amorosos constituyen un desafío cada vez más absurdo a la tradición y al sentido común.*

De *MANON*, la obra más popular de *MASSENET* (ópera en cinco actos del año 1884) se escuchará del primer acto, el dúo del encuentro de Manon Lescaut y del caballero des Grieux *¡NO! YO NO QUIERO CREER!* Cantan, la soprano Mary McCormick y el tenor Georges Thill, con orquesta.

Y nada más de Massenet, en esta vez porque el tiempo de que se dispone no da cabida para los otros trozos que se pensaba transmitir.

VINCENT D'INDY (1851-1931). En la obra de D'Indy, la serie de variaciones sinfónicas llamada *ISTAR*, opus 42, es, en cierto sentido, popular.

La *SERIE DE VARIACIONES* es del año 1896. Es una obra basada en la traducción francesa de un poema babilónico o asirio intitulado *BAJADA DE ISTAR A LOS*

INFIERNOS, cuyo original existió en la biblioteca de Sardanapalo.

ISTAR (que corresponde a *ASTARTÉ* o *ASTAROTH*) es la Diosa de la fertilidad. Fué ella a la tierra de donde no se torna, pasando en su camino por siete puertas. Estas siete puertas están musicalmente representadas por siete variaciones sobre un tema. Pero D'Indy emplea la muy original treta o el muy original artificio de acercarse a ese tema gradualmente, de tal modo que el tema no aparece en su integridad sino en el séptimo episodio: las variaciones preceden entonces a su exposición.

La primera presentación de las *VARIACIONES ISTAR* de Vincent D'Indy, fué doble y simultánea, el 10 de enero de 1897: en Amsterdam las dirigió Willem Mengelberg y en Bruselas, Eugene Ysaye. Las *VARIACIONES SINFÓNICAS ISTAR* de D'Indy, se escuchan hoy interpretadas por la Orquesta Sinfónica de San Francisco, dirigida por Pierre Monteux.

La segunda obra lírica de D'Indy, *FERVAAL*, fué compuesta de 1889 a 1895. El poema de esta acción musical en tres actos y un prólogo es del propio D'Indy. La ópera pasó por wagneriana. Se la tiene por la más fuerte y la más alta después de *PARSIFAL*.

De *FERVAAL* de D'Indy, se escuchará la *OBERTURA*. La obra fué estrenada en Bruselas en 1897. La Sinfónica de San Francisco y Pierre Monteux, la interpretan.

27 XI1946

HAYDN - WEBER - STRAVINSKI

HAYDN llegó a Londres --la primera vez-- el día del año nuevo de 1791. Los CONCIERTOS SALOMÓN, razón de su viaje, debían haber comenzado en Enero. Disensiones musicales las demoraron. El primer concierto SALOMÓN, aplazado ya para el 25 de febrero, fué al fin fijado para el 11 de marzo. La demora era sumamente perjudicial tanto para Salomón como para Haydn, y especialmente para el segundo. Lo habían traído a Londres a bombo y platillos, y aquí que, debido a las circunstancias, se veía obligado a permanecer en la penumbra, mientras los directores de los Conciertos Profesionales le ganaban la delantera y se imponían al público antes de Haydn hubiera podido afirmar su superioridad.

Todo estos nos lo cuenta Cuthbert Hadden.

Entre tanto --continúa--, *nuestro compositor había estado ensayando la sinfonía para el concierto inagural. A este respecto conviene subrayar aquí dos puntos: primero, la calidad y volumen de la orquesta Salomón; que Haydn no dirigía la orquesta, como suelen hacer hoy los directores, con una batuta. La orquesta constaba de treinta y cinco a cuarenta ejecutantes, número un tanto escaso si compara con el que tuvieron luego las grandes orquestas, pero en aquella época era considerado más que suficiente. La composición era como sigue: 16 violines, 4 violas, 3 violoncellos, 4 contrabajos, flautas, oboes, fagotes, trompas, trompetas y timbales. Salomón era el Primer violín y conducía la orquesta, mientras Haydn, desde el clave, mantenía la cohesión orquestal con*

alguno que otro acorde de vez en cuando, como era entonces costumbre. No siempre los grandes compositores han sido también grandes directores, pero Haydn tenía una habilidad indudable, al par que una manera particularmente persuasiva, y acababa siempre por conseguir de los ejecutantes los efectos deseados.

Albert Christoph Dies nos cuenta una interesante anécdota sobre su primer contacto con la orquesta Salomón. *La SINFONÍA (la N° 93 en Re mayor) empezaba con tres notas aisladas, que la orquesta tocó demasiado fuerte. Haydn pidió que las tocaran más piano, haciéndolas repetir una tercera vez, pero sin quedar por ello satisfecho. Empezaba ya a impacientarse, cuando oyó a un músico de los que tenía más cerca, originario de Alemania que susurraba en alemán a su vecino: si las tres primeras notas no son ya a su gusto, ¿qué será con el resto?. Entonces, pidió Haydn un violín, y les explicó en él experimentalmente lo que deseaba, con tal éxito, que la siguiente tentativa le satisfizo por completo. El primer concierto llegó al fin...*

Pero escúchese la *SINFONÍA* a que refiérese la anécdota: *SINFONÍA N° 93 EN RE MAYOR*, segunda de las llamadas *SINFONÍAS SALOMÓN*, de Haydn. Consta de los siguientes movimientos: *I ADAGIO; ALLEGRO ASSAI; II LARGO CANTABILE; III MENUETTO (ALLEGRETTO)* y *TRIO; IV PRESTO MA NON TROPPO*. La interpreta la Filarmónica de Londres. La dirige Sir Thomas Beecham.

Los dos *CONCIERTOS PARA PIANO* de *CARLOS MARIA VON WEBER* están hoy muy olvidados por los pianistas. En cambio el *TROZO DE SALÓN* conocido con el nombre de *PIEZA DE CONCIERTO (KONZERTSTUCK)* opus 79 ha sido por

largos años su caballo de batalla. Lo que contribuye a conservarle esa *boga* es, principalmente, su atuendo brillante y quizá, también, su carácter descriptivo gracias al cual puede tenérsele --un poco-- por antecesor de los *POEMAS SINFÓNICOS* modernos. Aunque en uno sólo, tiene los tres movimientos tradicionales. Pero Weber rompió el cuadro clásico y dispuso sus ritmos basándose en el tema de una historia sentimental que alguna vez les refirió --a su esposa y a su discípulo Benedict-- cuando lo tocó por primera vez, antes de la audición pública en Berlin.

Es una historia de amor caballeresco y fidelísimo, con la correspondiente *Lady*, en su torre, mirando tristemente en lontananza, en espera del retorno de su *Lord*; el *Lord* anda por la Tierra Santa. Llega a su pensamiento la visión del amado, moribundo, en el campo de batalla... Pero, justamente en el momento en que ella cae, desmayada, óyese el sonar de las trompetas que proclama el regreso del Caballero, y todo termina en medio de la felicidad.

Consta de estas partes el *KONZERTSTUCK* o *TROZO DE CONCIERTO* para piano, en Fa menor, opus 79, de Carlos Maria von Weber: *LARGHETTO, MA NON TROPPO - ALLEGRO PASSIONATO - TEMPO DI MARCIA. PIÙ MOSSO. PRESTO ASSAI* y lo interpretan: Robert Casadesus, piano, y la Orquesta Sinfónica dirigida por Eugene Bigot.

Unos cuadros de la Rusia Pagana, de Nicolas Roerich, le inspiraron a *IGOR STRAVINSKI* la más fuerte y la más osada de sus partituras. Su creación, en 1913, provocó, simultáneamente, el escándalo y la admiración. La novedad de los acentos y las sonoridades desconocidas inventadas por el compositor, desconcertaron a gran parte del público y --a la vez-- entusiasmaron a los músicos y aficionados clarividentes. Esta *SINFONÍA* nos transporta a la civilización primitiva de las antiguas tribus que poblaron las estepas. Nos hace asistir a los extraños ritos de una religión *de la tierra*, religión de grandeza feroz.

La *INTRODUCCIÓN*, muestra cómo sale de los limbos esa civilización primitiva. Entran luego los *AUGURIOS PRIMAVERALES*. Danzan los adolescentes y organizan el *JUEGO DEL RAPTO*. Entretejen los jóvenes, después, las *RONDAS PRIMAVERALES* e inventan el *JUEGO DE LAS CIUDADES RIVALES*. Entra un patriarca: el *CORTEJO DEL SABIO, DEL CUERDO*, desenvuélvese sobre un tema salvaje y grandioso de las tubas. Viene después la *DANZA DE LA TIERRA*, que arrastra, con su ritmo frenético, de irresistible violencia, las muchedumbres.

La segunda parte de *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*, está consagrada al *SACRIFICIO DE UNA VIRGEN ELEGIDA*. Después de una *introducción* irresistible, vense formarse los *CÍRCULOS MISTERIOSOS DE LOS ADOLESCENTES*. La tribu entera celebra la *GLORIFICACIÓN DE LA ELEGIDA*, y luego procede a la *EVOCACIÓN DE LOS ABUELOS*. Viene enseguida la *ACCIÓN RITUAL DE LOS ABUELOS*; luego la *DANZA CONSAGRATORIA* en el curso de la cual, la *VIRGEN ELEGIDA* se abandona al delirio rítmico, hasta agotarse, extenuarse, y caer moribunda en los brazos de los *SACRIFICADORES*. La Orquesta Filarmónico-sinfónica de Nueva York, dirigida por su autor, interpreta *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA* de Igor Stravinski.

11 XII 1946

BEETHOVEN - IPPOLITOV-IVANOV - IBERT

La *SINFONÍA 7ª* de *BEETHOVEN* se terminó en 1812 y se presentó por vez primera, dirigida por el Maestro, el 8 de diciembre de 1813, en un concierton de beneficencia organizado por Maezel --el inventor del metrónomo-- a beneficio de los soldados austríacos y bávaros heridos en la batalla de Hanau.

Beethoven, en esa época, casi totalmente sordo. Su dirección insegura. Pero los músicos, electrizados por la música, interpretáronla fogosamente.

Las seis primeras sinfonías de Beethoven escalónanse --a intervalos regulares-- en un período de ocho a nueve. Cuatro o cinco años separan este primer grupo de obras sinfónicas, de las sinfonías 7ª y 8ª: y a estas sigue la 9ª y última, diez años después.

Se diría *(PROD'HOMME),* que tras la plegaria sublime que es el himno de gracias de los pastores con que termina la *PASTORAL*, la Musa de Beethoven reposa, y deja vagar sus miradas sobre el maravilloso paisaje que acaba de pintar.

Pero el esfuerzo que produjo, una tras otra, la en *Do menor* y la *PASTORAL*, no le agotó, y hé aquí que casi simultáneamente vienen esta *APOTEÓSIS DE LA DANZA*, como Wagner bautizara a la orgiástica *SÉPTIMA*, y la delicada *SINFONÍA OCTAVA*, cuya gracia recuerda la *SINFONÍA EN SI BEMOL*, la *CUARTA*, la Sinfonía de Teresa de Brunswick.

En cuanto a su estreno y a la dirección de Beethoven ya casi completamente sordo, se tiene este testimonio de Spohr: *Beethoven tenía la costumbre de indicar los matices a la orquesta por medio de singulares movimientos de su cuerpo. Para indicar los piano se agachaba, tanto más según los quisiese de acentuados. A la llegada de un crescendo, se levantaba poco a poco y se erguía totalmente a la entrada del forte. Gritaba a veces, en medio del forte para reforzarlo más, y sin darse cuenta...*

Es de creer que el infortunado maestro, sordo, no podía oír los piano de su propia música...

En cuanto a la crítica de los contemporáneos, en torno a la *SÉPTIMA SINFONÍA*, es curioso anotar algunas de ellas. Según testimonio del padre de Clara Wieck --la futura esposa de Schumann-- *músicos, críticos, aficionados y hasta el público no enterado, todos fueron unánimes en la opinión de que esta Sinfonía --en particular el primero y el último movimientos-- debía haber sido compuesta en un lamentable estado de embriaguez... Es una Sinfonía muy pobre de melodía...* etc., etc.

También se conoce la opinión atribuída a Weber: *Beethoven* (dijéralo después de oír la *SÉPTIMA*) *estaba maduro para el asilo de locos....*

Sin más, y brevemente, este es el esquema de la *SINFONÍA SÉPTIMA* de Beethoven: *INTRODUCCIÓN-VIVACE:* Tranquila introducción, muy majestuosa. Largas gamas, en sones destacados, circulan a través de los acordes de los diversos grupos instrumentales. Se modifican los ritmos, para llegar a los diseños característicos del *ALLEGRO (VIVACE).* Es aquí donde canta la flauta el primer tema, cuyo ritmo va a alimentar todo el trozo. Muy rico desarrollo. Luego de un brusco silencio, una peroración en la que las cuerdas graves --violas, violoncellos, contrabajos-- repiten obstinadamente un motivo cromático, sobre cuyas

repeticiones un *crescendo* conduce a las *fanfarrias* finales.

ALLEGRETTO: Marcha lenta en la que puede suponerse una *MARCHA FÚNEBRE*, enunciada, primero, por las cuerdas graves, sobre las que se engarza pronto una expresiva cantilena. Variaciones orquestales, una de ellas en *fugato*.

PRESTO: En realidad, un rutilante *SCHERZO* muy desarrollado, con dos *tríos* en los que óyese repetir a la trompa una corta y conmovedora *fórmula* con cómica terquedad.

ALLEGRO: Todavía algo *más*, si es posible... por sobre el movimiento anterior. Se es arrastrado por la fogosidad irresistible, siempre creciente, de esta sinfonía, en la que Wagner veía algo así como la *apoteósis de la danza*. Dos breves acordes la concluyen.

Se escucha la *SÉPTIMA SINFONÍA* de Beethoven, en La mayor, opus 92, del año de 1812, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Arturo Toscanini.

MIJAIL IPPOLITOV-IVANOV, discípulo de Rimski -Korsakov en el Conservatorio de San Petersburgo, de 1875 a 1882, nació en noviembre 19 de 1859 y murió el 26 de enero de 1935.

Su amistad por dos músicos del Cáucaso, Alichanov y Karganof estimularon su entusiasmo por esa región. En 1882 fué nombrado director del Conservatorio de Música de Tiflis, una de las principales ciudades del Cáucaso.

Su residencia en Tiflis le inspiró a este compositor ruso sus *ESQUICIOS CAUCÁSICOS*. Esta obra consta de cuatro movimientos, intitulados: *EN EL DESFILADERO* (*Allegro moderato* en Mi mayor); *EN LA ALDEA* (*Larghetto* en Fa sostenido menor); *EN LA MEZQUITA* (*Adagietto* en Si menor) y *EL CORTEJO DEL SADAR* (*Allegro moderato, tempo marziale*, en Mi mayor). La Orquesta Pops de Boston dirigida por Arthur Fiedler, interpreta los *ESQUICIOS CAUCÁSICOS* de Ippolitov-Ivanov.

Con el título de *ESCALAS, JACQUES IBERT* reunió cierto número de impresiones que conservara de un viaje suyo por la cuenca mediterránea, poco tiempo después de que obtuviera su Gran Premio de Roma.

Detiénese, primero, ante la costa italiana, donde oye un *NOCTURNO* expuesto por la flauta y la trompeta, sobre un dulce balancearse de ondas, mientras que, poco a poco, álzase el día en el horizonte.

Después, párase ante la ribera africana. Un oboe expone una melodía árabe escuchada en el sur tunecino. Es una *serenata* obsesora y melancólica, que nos hace entrar en contacto con la eterna nostalgia de los músicos del Oriente, que improvisan sus monótonas melopeas, incansables...

Finalmente, el navío ancla ante España, patria del ritmo y de la danza, y la orquesta pinta entonces a los *virtuosos* de la *SEGUIDILLA*, martillando con el talón ese suelo bañado por una luz resplandeciente.

La Orquesta de los Conciertos Strarán, dirigida por Walter Strarán, ejecuta *ESCALAS* de Ibert: *ROMA - PALERMO - TÚNEZ - NEFTA* y VALENCIA.

8 I 1947

FRANZ SCHUBERT
Sinfonía Nº 5

Si se cuenta la Sinfonía llamada de Gastein --extraviada-- serían nueve las sinfonías de Franz Peter Schubert.

Las mas de ellas son obras de extremada juventud. De cuando el compositor disponía de la orquesta de aficionados del *convictorio*, y, por lo tanto, tenía oportunidad de ensayarlas con elemento instrumental.

A fines del año 1816 comenzó la *QUINTA SINFONÍA*, en Si bemol, de instrumentación muy sencilla, sin trompetas ni timbales, seguramente destinada a ser interpretada por una orquesta de aficionados.

De esta *QUINTA SINFONÍA* de Schubert, que se escuchará ahora, dice Tovey: *Por los tiempos en que Schubert tenía diez y ocho años era ya autor de cinco sinfonías: de ellas la 5ª, en Si bemol, que es una perla de gran precio.*

Esta sinfonía, hoy la más popular entre las juveniles, fué descubierta hacia 1867. Es muy mozartiana. Cuatro compases de introducción preceden al ALLEGRO.

El segundo movimiento, ANDANTE CON MOTO, se inicia con una bella melodía, reminiscente del RONDÓ de la SONATA EN FA, para violín de Mozart.

El MINUETO y el TRIO recuerdan así mismo a Mozart (MINUETO de la SINFONÍA EN SOL MENOR, K 550).

El FINAL (Allegro vivace) en forma de primer movimiento de sonata, con dos temas principales, que se pasean alegremente a todo lo largo del movimiento...

En toda la Sinfonía perdura el delicioso espíritu juvenil de Schubert, y es ella, en verdad, una pequeña obra perfecta.

La Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Sir Thomas Beecham, interpreta la *QUINTA SINFONÍA*, en Si bemol, de Franz Peter Schubert, que tiene los siguientes movimientos: *ALLEGRO - ANDANTE CON MOTO - MENUETTO - ALLEGRO VIVACE.*

29 I 1947

CONCIERTO ALEXEI PORFIROVICH BORODIN

Nació Borodin en Petersburgo en 12 de noviembre de 1834 y murió allí mismo el 27 de febrero de 1887. Estudió medicina y química en la Academia de la capital y se doctoró Médico militar. Luego fué profesor. Al lado de su actividad científica, Borodin fué músico de afición; uno de los principales representantes de la Joven Escuela Rusa. *Amigo de Balakirev a quien debe su cultura musical. Viajó mucho. En Alemania, Liszt le dió valiosos consejos.*

Sus obras principales son dos SINFONÍAS (N° 1 en Mi bemol mayor; N° 2 en Si menor), una TERCERA SINFONÍA (inconclusa); un poema sinfónico: EN LAS ESTEPAS DEL ASIA CENTRAL; trozos para piano; música de cámara: dos CUARTETOS (el 1° en La mayor, sobre un tema de Beethoven, y el 2° en Re mayor; un TRIO en Re mayor); canciones; dos fragmentos de una ópera-ballet llamada MLADA.

Su ópera inconclusa, EL PRÍNCIPE IGOR, terminada por Glazunov y Rimki-Korsakov, se dió por primera vez en Petersburgo en 1890.

Dice escuetamente el Diccionario de Riemann.

Descendía Borodin, por línea paterna, de los príncipes Imerétinsky, es decir, de los últimos reyes de *IMERETIA el más bello de esos antiguos reinos del Cáucaso, donde la flora de Oriente entreábrese a la sombra de las nieves eternas*. Los antiguos reyes de *IMERETIA*, se gloriaban de descender de David y llevaban en sus armas el *harpa* y la *honda*.

De Borodin se escuchará esta noche, primeramente, su *SINFONÍA Nº 2* en Si menor, estrenada en San Petersburgo el 14 de febrero de 1877. La *SINFONÍA* consta de cuatro movimientos. Se inicia el primero de ellos con una melodía inconfundiblemente *asiática*: elemental, sugestiva, primitiva y bárbara. El segundo tema, introducido por los violoncellos, es mucho más lírico y más ruso que asiático en su espíritu. En el segundo movimiento, domina una rápida repetición de una sola nota, en la trompa, como acompañamiento de los agitados ritmos que sugieren una danza bárbara. En el tercer movimiento, óyese, primero, un clarinete con acompañamiento de harpa. Pronto síguele la trompa con un canto de indecible lejanía, que parece transportar al oyente

a praderas remotas, muy distantes de la civilización. El movimiento final, es una Danza tártara, agresiva, potente, feroz...

Se escucha la *SEGUNDA SINFONÍA* de Borodin, en Si menor, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Albert Coates.

Borodin, en la partitura de su poema sinfónico, *EN LAS ESTEPAS DEL ASIA CENTRAL*, tuvo el cuidado de inscribir la siguiente nota: *En el silencio de las estepas arenosas resuena el estribillo o ritornelo de una apacible canción rusa. Se oyen también los cantos del Oriente, melancólicos; óyese el paso de los caballos y de los camellos que se aproximan. Una caravana, escoltada por soldados rusos, atraviesa la inmensidad del desierto. La caravana sigue sin temor su largo viaje, confiada en la vigilancia de la fuerza guerrera. Va, cada vez más lejos... Los cantos de los Rusos y los de los Orientales se confunden... Poco a poco se hacen más débiles, se alejan y acaban por perderse en las lejanías del desierto...*

Es este un poema sinfónico típico. Del género que Liszt ilustró, que Saint-Saëns defendió igualmente y cuyo éxito subsiste renovándose en su forma y en su intención.

El poema sinfónico *EN LAS ESTEPAS DEL ASIA CENTRAL*, de Alexei Porfirovich Borodin lo interpreta la Orquesta de la Asociación Artística de los Conciertos Colonne dirigida por Gabriel Pierné.

Vladimiro Stassof le propuso a Borodin, en 1869, el asunto para una ópera y colaboró con él para el libreto. El compositor trabajó intensamente en la música, aunque con intermitencias, de tal suerte que dejó inconclusa la partitura. Fué completada después por Rimski-Korsakov y Glazunov.

He aquí el asunto de *EL PRÍNCIPE IGOR:* En la plaza pública de Pontivle, el pueblo aclama las tropas de Igor, príncipe de Seversk, listo a partir a la guerra. Igor sale con gran pompa de la Catedral, acompañado por los príncipes y los boyardos. El pueblo entero canta gloria a Igor, a su hijo Vladimiro y a la patria rusa... Así se inicia la ópera... pero sería cosa larga relatar todo su argumento.

El prólogo ocurre en la plaza pública. El acto primero en el patio de la casa del Príncipe Galitski y luego en una cámara en el Terén de Jaroslava. El acto segundo que es el que interesa principalmente ahora, ocurre en *EL CAMPO DE LOS POLOVÉTSIS.*

Pero escúchese, primero, la *OBERTURA* del *PRÍNCIPE IGOR*, que aunque compuesta por Borodin no había sido transcrita al papel: la había ejecutado al piano muchas veces, de memoria, ante su discípulo Glazunov y a la muerte de Borodin la transcribió, la terminó

y la instrumentó. Esta página musical está impregnada de la energía característica de Borodin. Después de una impresionante introducción, sigue una parte alegre, arrebatada, con el vigor de una danza folclórica rusa. Viene luego una frase asociada a los Polovetsis orientales. Y después el bello tema lírico de la *ROMANZA DE IGOR:* Sin dormir... sin descansar... Termina la *OBERTURA* con una animada gradación. La interpreta la Orquesta Sinfónica Hallé, dirigida por Leslie Heward.

En el acto segundo – *EL CAMPO DE LOS POLOVÉTSIS.* El príncipe Vladimiro prisionero, se enamora de la hija del caudillo de los *POLOVÉTSIS*. El padre de Vladimiro, el Príncipe Igor, no aprueba esos amores... El caudillo polovitsiano, el Kan Konchák, se presenta y saluda a Igor, su prisionero... Condolido por las tristeza del Príncipe Igor, el Kan prométele la libertad, a condición de que pacte con él una alianza. En esto no consiente Igor y agrega que si quedara libre traería un ejército mayor para aniquilar al enemigo. El Kan admira su entereza y su valor, y para distraer su melancolía, hace bailar ante él a las esclavas y a los esclavos. Aquí se desarrollan las célebres danzas. Esta página musical es una de las más admirables del genio ruso. Es una serie de contrastes, desde la danza de las muchachas de ondulantes movimentos, hasta la danza salvaje de los guerreros y la danza lánguida de los prisioneros.

De este segundo acto de *EL PRÍNCIPE IGOR* se escuchará ahora: a) el *RECITATIVO Y CAVATINA DEL PRÍNCIPE VLADIMIRO*, cantada por el tenor Rogatchevski; b) el *ARIA DEL KAN KONCHAK*, por el bajo Chaliapin; y c) las *DANZAS POLOVITSIANAS* interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Londres y el coro del Festival Leeds, dirigidos por Sir Thomas Beecham.

5 II 1947

DE MUSORGSKI A RAVEL

De Musorgski a Ravel, de paso por los *CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN* del primero a través de la orquestación del segundo.

Pero antes de los *CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN*, suite de diez piezas para piano, de Musorgski, obra orquestada primero por Touchmalow, luego por Ravel y después por otros compositores, entre ellos el colombiano Guillermo Espinosa, se escucha *UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO*. Cuadro sinfónico de Musorgski, varias veces modificado por el autor y que posiblemente sufrió retoques debidos a consejos de algunos colegas suyos, principalmente de Rimski-Korsakov, que rehizo la orquestación.

Es obra de importancia material muy considerable, llena de color y movimiento. Sus temas son característicos. Comprende elementos imitativos y descriptivos, ordenados por el siguiente programa:

Ruidos soterraños de voces sobrenaturales. Aparición de los espíritus de las tinieblas, y luego del dios Tchernobóg. Glorificación de Tchernobóg y Misa Negra. Sábbat. En lo mejor del Sábbat, suena, a lo lejos, la campana de una pequeña iglesia de aldea. La campana dispersa y pone en fuga a los espíritus de las tinieblas. Nace el día...

La forma de la obra es clara: un *ALLEGRO* de sinfonía que se enlaza un corto *ANDANTE*.

La primera versión de *UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO*, es de 1867. Es una producción muy original. Ella hace de Musorgski uno de los iniciadores de los pintorescos poemas sinfónicos de la *escuela rusa*.

Se escucha *UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO* de Modesto Musorgski, obra interpretada por la Orquesta del Conservatorio de Paris dirigida por Philippe Gaubert.

Merece citarse el análisis explicativo de *LOS CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN*, de Musorgski y que aparece en la edición original de la obra. Es muy característico el análisis, y dice así:

El motivo que determinó la composición de la obra musical CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN, fué la exhibición de los dibujos del arquitecto Hartmann (1874) que hasta su muerte fué el amigo íntimo de Musorgski. La introducción lleva el nombre de PASEO. Esta es la serie de cuadros:

I GNOMO. Dibujo que representa a un diminuto duende, ensayando / pasos inhábiles con sus piernas torcidas.
II EL VIEJO CASTILLO. Castillo de la Edad Media. Canta, en frente / del castillo, un trovador.
III TEJARES. Disputa de chicos después del juego. Una alameda del / jardín de las Tullerías. Multitud de niños y nodrizas.
IV BYDLO. Un carromato polonés con ruedas enormes, arrastrado / por bueyes.
V BAILE DE LOS POLLITOS EN SUS CASCARONES. Dibujo de / Hartmann para una escena del ballet Trilby.
VI SAMUEL GOLDENBERG Y SCHMULE: dos judíos poloneses. Rico / el primero y pobre el otro.
VII EL MERCADO DE LIMOGES. Disputa encarnizada de mujeres en / el mercado de Limoges.
VIII CATACUMBAS. En este dibujo, Hartmann se representó él / mismo, examinado el interior de las Catacumbas de Paris, a la luz / de una linterna. En su manuscrito original, Musorgski escribió, / sobre el ANDANTE en Si menor: el espíritu creador de Hartmann / difunto me lleva hacia los cráneos y los apostrofa: los cráneos se / iluminan suavemente en su interior...
IX LA CABAÑA SOBRE PATAS DE GALLINA. El dibujo de Hartmann / representa un reloj en forma de cabaña de la Baba-Yaga (bruja / fantástica) sobre patas de gallina.
X LA PUERTA DE LOS BOHATYRS DE KIEV. El dibujo de Hartmann / representa su proyecto para la construcción de una puerta de / entrada a la ciudad de Kiev, de estilo antiguo ruso, con una cúpula / en forma de casco eslavo.

Y sin más comentarios, escúchese la transcripción orquestal de Maurice Ravel, para los *CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN*, de Modesto Musorgski. La Orquesta Sinfónica de Boston dirigida por Sergio Kousevitzky interpreta la obra.

La primera época del estilo de Ravel comprende tres obras para piano: *MINUETO ANTIGUO - PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA* y *JUEGOS DE AGUA* (las primeras fueron orquestadas), algunas obras vocales, entre ellas *SHEHERAZADA* para canto y orquesta y, finalmente el *CUARTETO DE CUERDAS* en Fa mayor (de 1902) que inaugura la época de su mayor maestría.

El *MINUETO ANTIGUO*, de 1895 no es obra muy significativa y es no poco convencional. Sus modulaciones parecen tímidas. Pero hay en el *TRIO* central algo de grácil y de ingénuo que no es ordinario. Las cláusulas de ese *TRIO* hacen --a veces-- presentir la *FORLANA* de *TOMBEAU DE COUPERIN*. Se escucha *MINUETO ANTIGUO*, de Ravel, en su versión orquestal, interpretada por la Sociación de los Conciertos Lamoreaux dirigida por Albert Wolff.

DAFNIS Y CLOE de Ravel, ballet (de 1911) que quiere pasar por *una sinfonía coregráfica*, es obra construída sobre cinco temas escenciales. Pero, a pesar del rigor del plan temático y la unidad tonal de La mayor, *DAFNIS*

Y CLOE es un *ballet*, es decir, una sucesión de danzas que enlaza el hilo de un argumento convencional.

De este *ballet* extractó Ravel dos *SUITES* de concierto. La *PRIMERA SUITE* comprende un *NOCTURNO*, un *INTERLUDIO* y una *DANZA GUERRERA*. La *SEGUNDA SUITE*, que se va a escuchar ahora, consta de estos trozos: *AMANECER* (Dafnis yace en la gruta de las ninfas) – *PANTOMIMA* (Dafnis y Cloe miman la historia de Pan y Siringa) y *DANZA GENERAL* (alegre tumulto – Danza general – Dafnis y Cloe). Interpreta la *SEGUNDA SUITE* la Orquesta de Cleveland, dirigida por Artur Rodzinski.

19 I 1947

120 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

Con ocasión de cumplirse 120 años de muerte de Beethoven, ofrece el selector de estas seccioncillas tres programas del Maestro, breve muestra de su música: sinfónica, vocal y de cámara. Son las obras de esta noche de las más conocidas y de las más célebres --salvo alguna de ellas--.

Lástima, lástima... demasiado tarde. Fueron las últimas palabras de Beethoven: se refería a que el criado de Breuning trajo a su alcoba una caja de vino del Rhin y su amigo Schindler colocó varias botellas junto a su cama...

Refiere Emil Ludwig: *La agonía duró 24 horas, ya perdida la conciencia, y fué un espectáculo terrible porque su poderosa naturaleza no dejaba de defenderse. Al final los amigos salieron para buscar una tumba. Sólo quedaron en la alcoba Huttenbrenner, que era casi un extraño para él, y la aborrecida cuñada. Había estallado una tormenta de primavera y poco después calló nieve. Durante esta lucha de los elementos, concluyó la vida de Beethoven, que había comenzado 56 años antes en la buhardilla de un pobre músico.*

En 1810 compuso Beethoven su *MÚSICA INCIDENTAL PARA EGMONT*, tragedia de Goethe, opus 84: música incidental que consta de la obertura, cuatro entreactos, dos canciones de Clarita, la muerte de Clarita, melodrama y Sinfonía Triunfal.

Es la *OBERTURA* síntesis de la tragedia. El poderoso temperamento de Beethoven trataba de condensar todo el drama en la *OBERTURA*. Beethoven se refleja, se manifiesta --además-- de manera grandiosa en las dos oberturas de *EGMONT* y *CORIOLANO*. Ambas agotan el espíritu de los dramas que le siguen y resumen su dramatismo. Son las dos más breves *SINFONÍAS* de Beethoven.

En la *OBERTURA DE EGMONT* chocan los dos temas que con tanta frecuencia se combaten entre sí, dentro de él: voluntad y ensueño, fuerza activa e idilio, y hasta pudiera decirse (agrega Emil Ludwig)

que libertad y amor, con mucho mayor atrevimiento que en drama goethiano, que, como corresponde a la naturaleza del poeta, pinta las transiciones y describe al héroe con mayor deleite que a todos los demás con quienes lo enfrenta. El lugar del caso singular de *EGMONT*, se introduce en la *OBERTURA* una idea, haciéndola actuar sobre todos los que aman la libertad, como Egmont y Beethoven.

Se escucha la *OBERTURA DE EGMONT*, opus 84 en Fa menor, de Ludwig van Beethoven, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Wilhelm Furtwängler.

La escena y aria, *AH, PÉRFIDO, PERJURO!* para voz de soprano con acompañamiento de orquesta, opus 48 (según von Lenz) u opus 65, de Ludwig van Beethoven, fué compuesta desde los primeros meses de 1796, durante un viaje a Praga para la cantatriz Duschek. Su autor la dedicó a la condesa Clary, en 1805.

La *GRAN ESCENA* (tal es su título) pinta, describe, a una amante desdeñada, que principia por conjurar --contra el traidor y pérfido-- a la Justicia Celeste; luego modifica su actitud y suplica y declara que va a morir, y --finalmente-- certifica, como enloquecida por la angustia, que nunca mujer alguna fué tan digna

de lástima como Ella. La obra es larga, pero todos esos sentimientos, todas esas impresiones, los expresa Beethoven con una tal variedad de colorido y de movimiento (es muy *mozartiana*, además) y una tal fuerza de pasión, que no hay lugar --en esta ocasión-- de quejarse por la longitud, sobre todo si la ejecución es digna de la obra, lo que no es frecuente, pues es obra difícil.

AH PÉRFIDO, PERJURO! opus 65, de Beethoven se escuchará interpretada por Kirsten Flagstadt --soprano-- y la Orquesta de Filadelfia dirigida por Eugene Ormandy.

Para Emil Ludwig, es más grande quizás (que la de *EGMONT*) la *OBERTURA DE CORIOLANO*, opus 62, en Do menor: puede demostrarse indirectamente con la consideración de que nadie conoce aquí ya el drama a que pertenece la obertura; quien piense en Shakespeare se equivoca por completo... von Collin y su tragedia *CORIOLANO* han sido olvidados hace mucho tiempo, y sólo mediante un rodeo se entera uno de que se presenta ahí al héroe romano luchando entre su misión como individuo y su deber para con la sociedad sin hallar otra salida que el suicidio. Beethoven se conmovió, pues él mismo se había separado conscientemente de esa desesperada solución. Proyectó, pues, allí, su propio conflicto.

El contraste de los dos temas, exactamente igual que en *EGMONT* y en la *HERÓICA*, sólo que todo más sombrío desde el comienzo, aparece aquí de un modo sumamente conmovedor en el soberbio idilio y las obstinaciones férreas. La lucha es más elemental, pues la muerte no es impuesta por el enemigo, sino buscada, rechazada luego, y por último elegida. Se acumulan las *síncopas* y los *sforzati*, rayos y truenos cruzan el espacio, y por último Coriolano acaba con todo, como el héroe trágico que Beethoven mismo no quiso ser. Obertura para *CORIOLANO*, tragedia de Heinrich von Collin, de Beethoven, compuesta en 1807. Interpretada por la Orquesta de la Opera del Estado --de Berlín-- dirigida por Otto Kemplerer.

Y se sigue con Emil Ludwig, en esta ocasión: *Beethoven creó con la QUINTA SINFONÍA, un nuevo poema sinfónico. En ella condujo a un punto de perfección todo aquello por lo que hubo de esforzarse en la HEROICA. Naturalmente, se ocupó en ello durante cinco años. No se trata tan sólo de que la idea poética sea más profunda, pues que, arrancando del héroe, alcanza al hombre en general, sino de que convierte un programa en una filosofía. Para esta afirmación nos ofrece una base firme la propia afirmación de Beethoven que se hizo tan famosa como la obra misma: Así golpea el destino en la puerta. Un drama del destino, pues; drama que, sin embargo, es también esta vez lo contrario de una tragedia. El mayor trasunto que Beethoven nos ha dejado de sí mismo es, sin duda la QUINTA SINFONÍA. La lucha de los titanes contra los golpes de los dioses; anhelo, obstinación, victoria, todo agolpado en el más reducido marco... La más famosa sinfonía de Beethoven es también la más breve, si se exceptúa la PRIMERA.*

Por lo pronto, encontró un tema que puede calificarse --en su simplicidad-- de más rítmico que melódico: más bien un llamado que un tema.

En los primeros minutos de la sinfonía está expresado todo. En contraste entre el tenaz forte y la suave y espiritual respuesta, el tema suplicante, así como el activo que asciende rápidamente, y todo esto superado casi por completo con los instrumentos de cuerda, el llamado a la acción. Ésta, jamás famosa frase de Beethoven, es cortísima...

Sobra todo comentario sobre la *QUINTA SINFONÍA* de Beethoven. Este gran drama melódico fué entendido inmediatamente por todo el mundo y difundió el nombre de Beethoven mucho más que ninguna de sus obras anteriores y posteriores. Todavía hoy tiene un efecto *intenso esta sinfonía*... Completada hacia el final de 1807, y tocada por primera vez el 22 de diciembre de 1808, la *QUINTA SINFONÍA* en Do menor, opus 67 de Beethoven, se escuchará ahora interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Wilhelm Furtwängler. Consta de cuatro movimientos: *ALLEGRO CON BRIO - ANDANTE CON MOTO - SCHERZO* (*Allegro*) enlazado al *FINAL* (*Allegro-Presto*).

26 III 1947

LITERATURA Y MÚSICA
Victor Hugo - Ruy Blas - Mendelssohn

Dice el autor de *RUY BLAS*, en el prólogo de la obra fechado en Paris el 25 de noviembre de 1838, lo siguiente: *Tres clases de espectadores componen lo que se ha convertido en llamar el público: primero, las mujeres; segundo, los pensadores; tercero, la multitud propiamente dicha. Lo que la multitud pide casi exclusivamente a la obra dramática, es acción; lo que las mujeres quieren en ella, ante todo, es pasión; y los pensadores buscan caractéres, especialmente.*

Si se estudia cuidadosamente estas tres clases de espectadores, he aquí lo que se observa: la multitud es tan enamorada de la acción, que si es necesario, desdeña caractéres y pasiones, es decir el estilo. Porque si la acción puede, en muchos casos, expresarse por la acción misma, las pasiones y los caractéres, con muy pocas excepciones, no se expresan sino con la palabra. Y la palabra, en el teatro, la palabra fija y no flotante, es el estilo.

Las mujeres, a quienes, por lo demás, también interesa la acción, son tan absortas ante el desenvolverse de la pasión, que se preocupan poco del diseño de los caractéres; en cuanto a los pensadores, se placen tanto en ver vivir los caractéres, es decir los hombres, en la escena, que, aunque acogen de buen grado la pasión como incidente natural en la obra dramática, casi que llegan hasta ser importunados por la acción.

Todo esto viene de que la multitud le pide al teatro, ante todo, sensaciones; la mujer, emociones, y el pensador, meditaciones. Todos quieren un placer: aquellos, el de los ojos, éstas el del corazón, los últimos, el del espíritu... Decía Hugo, en 1838.

RUY BLAS, de Victor Hugo, se representó por primera vez el 8 de noviembre de 1838, en el Teatro del Renacimiento, con un éxito que --desgraciadamente-- no creció con las representaciones sucesivas.

Es RUY BLAS una evocación histórica, una especie de *fresco* vivo que muestra, a la vez, en la España de fines del siglo XIX, la decadencia de una nobleza y la ruina de una monarquía: los *vasallos* convertidos en *cortesanos*, representados por *Don Salustio*, ambicioso transformado en *demonio* por su desdicha; el *señor* convertido en *bohemio*, es el alegre y generoso *Don Cesar de Bazán*. En cuanto al *Rey*..., el poeta no necesitó dejarlo ver. Carlos II es en la historia, como en el drama, una *sombra*. Y si la Reina no es, en RUY BLAS, lo que fué María Ana de Neuburg, una mujer *ávida y violenta*; si Victor Hugo hizo de esta creatura antipática una de las más conmovedoras imágenes de la melancolía, de la nobleza de alma y de la bondad femenina; si, en una palabra, la transformó deliciosamente, ello fué en beneficio del drama. *Ruy Blas* es un lacayo que se enamora de la Reina.

Don Salustio, primer ministro del Rey, odia a la Reina, y enterado de la pasión de *Ruy Blas*, plantea la ruina de la gentil soberana.

Don Salustio presenta a *Ruy Blas* como pariente suyo, con el nombre de *Don César de Bazán*. La Reina reconoce en él a su incógnito enamorado, y desdeñada por el Rey e ignorante de la baja alcurnia de *Ruy Blas*, se enamora de él.

Don Salustio recibe los más altos honores del estado. Se siente feliz *Ruy Blas*, pero reaparece Don Salustio y lo humilla ruinmente y pone en práctica su plan. Hace que *Ruy Blas* venga a visitarlo y envía a la Reina la carta que antes había escrito Ruy. La Reina acude ala cita y en el instante en que los enamorados se dan cuenta del peligro, se presenta Don Salustio, y ofrece a su víctima que escoja entre huir con *Ruy Blas* (con el nombre de Don César de Bazán) o en ser delatada.

La nobleza de carácter de *Ruy Blas* se pone de manifiesto, pues antes de matar a Don Salustio, revela a la Reina su verdadero nombre y su baja alcurnia. Pide perdón a la Reina, y al negárselo, se envenena. Cuando *Ruy Blas* agoniza a sus pies, la Reina le confiesa su inmenso amor; se arrodilla ante el cuerpo de *Ruy Blas*, que muere en un éxtasis de infinita felicidad.

De *RUY BLAS* de Hugo han surgido hasta cinco óperas, que yo sepa: *RUY BLAS* ópera italiana, música del príncipe Poniatovski, representada en el Teatro de Lucca en 1842; otra de Besanzoni; otra de Howard Glover; otra de Chiaramon, estrenada en Bilbao, en 1862, con el nombre de *MARIA DE NEUBURGO*. Y la más conocida, *RUY BLAS* de Marcheti, presentada con gran éxito en la Scala de Milán, el 3 de abril de 1869.

Felix Mendelssohn compuso su *OBERTURA RUY BLAS* (opus 95) en 1839 y se tocó a beneficio de los Pensionados del Teatro, en Leipzig, ese mismo año.

Junto con la *OBERTURA*, Mendelssohn compuso, para el drama histórico de Victor Hugo, una *ROMANZA*. A Mendelssohn no le gustó el drama, sin duda porque lo conoció sólo en una pésima traducción alemana, pero compuso la *OBERTURA* en tres días, y logró con ella una de sus piezas orquestales de mayor éxito.

Se escucha la *OBERTURA RUY BLAS* (opus 95) de Mendelssohn, inspirada en el drama del mismo nombre, de Victor Hugo, interpretada por la Filarmónica de Londres bajo la dirección de Thomas Beecham.

17 IV 1947

Entre el *TERCER CONCIERTO* para piano, de Beethoven, en Do menor opus 37 y el *CUARTO* en Sol menor opus 58 transcurren entre cinco y seis años. En el 3º se mostró Beethoven como el poeta de la tonalidad.

El *CUARTO CONCIERTO* de Beethoven data probablemente del año 1805 y seguramente fué tocado por el compositor en un concierto privado, en casa del Príncipe Lobkowitz, en Viena, en marzo de 1807. Su primera audición pública, el 22 de diciembre de 1808, junto con las *SINFONÍAS* 5ª y 6ª. Dedicó Beethoven su 4º *CONCIERTO* al Archiduque Rodolfo de Austria, su discípulo y amigo.

Según Scott, *la belleza de este Concierto es casi sobrenatural y su estructura formal tan novedosa que solamente un Concierto de Mozart puede ofrecernos precedente por la manera como Beethoven hace hablar al piano antes de que la orquesta entre con su tutti.*

En efecto el tema, tan sencillo, lo propone el piano solo, y luego lo toma y trata el tutti con una poesía y a la vez con una amplitud dignas de las sinfonías. El desarrollo se engalana, en el piano, con las figuras más leves y más atrevidas. Y termina el movimiento con una encantadora coda en la que el tema inicial desvanécese poco a poco entre los arabescos del piano.

Pero la página capital de este Concierto –dice Chantavoine- *y de todos los Conciertos de Beethoven, la página, quizás, en que el género mismo del concierto, llegó a los límites de su elocuencia, es el corto ANDANTE CON MOTO.*

Ninguna exhibición de virtuosismo, ningún aparato de técnica instumental: Beethoven vé en el concierto esa oposición de dos principios, que siempre lo obsede, y que se presenta aquí con todo su rigor. Los bajos atacan un tema, ruda, duramente ritmado, que afirma su voluntad brutal; tímido y como temeroso, débil, aislado, el piano le responde con un quejoso ruego: y el diálogo continúa entre la terca obstinación de la orquesta y la voz suplicante del piano. Poco a poco, el principio violento cede y se calma, a medida que los ruegos del solista se hacen más apremiantes: el tema inicial, rudo y duro, se fracciona, se debilita, y le deja la palabra al solo, cuya voz, ya victoriosa, se expande en una frase amplia y serena que, después de un lejano tronar en el que expira el eco de las cóleras vencidas, termina en un acorde ensoñador, al que se encadena el Final, de aéreas vivacidad, en que el solista exhíbese en arpegios rotos cuya audacia asombró a los contemporáneos de Beethoven.

Los movimientos del *CUARTO CONCIERTO* para piano de Ludwig van Beethoven, en Sol mayor opus 58, son éstos: *ALLEGRO MODERATO - ANDANTE CON MOTO* y *RONDÓ VIVACE* y se escucha interpretado por Arthur Schnabel y la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Malcolm Sargent.

Victor Basch refiere que *Schumann quiso ilustrar una de las partes de su TERCERA SINFONÍA, llamada la RENANA, con este epígrafe: Acompañamiento de una ceremonia solemne, seguramente porque la compuso bajo la impresión suscitada en su fantasía musical, por su residencia en el país renano y, particularmente,*

por las fiestas celebradas en honor de la exaltación del arzobispo de Geissel al cardenalato, ceremonias que tuvieron lugar en la Catedral de Colonia el 12 de noviembre de 1850.

El primer movimiento: un tema largo y majestuoso, como un cortejo que, solemnemente, movilízase bajo las altas cúpulas ojivales. A este tema se agrega un motivo aparentemente secundario que reaparece constantemente en el desarrollo y lleva a un segundo tema, de emoción melancólica y que lucha con el primero y resurge en las trompas.

Un SCHERZO que se inicia con una especie de gaya canción popular y se enriquece luego con una melodía más grave. Luego retorna a la simplicidad y a la bonhomía iniciales.

Sigue un movimiento, BASTANTE LENTO, en La bemol mayor, que se une al Scherzo y parece ser como su complemento.

El cuarto movimiento, SOLEMNEMENTE, representa las ceremonias celebradas en la Catredral de Colonia, de que se habló. Es un movimiento contruído, en su totalidad, sobre un canto eclesiástico.

El FINAL ha sido interpretado como la descripción de una FIESTA renana. Está estrechamente legado al movimiento anterior; repite su tema grave, pero tornándolo alegre por medio del ritmo y de la instrumentación. La SINFONÍA RENANA tiénese por construída sólidamente y por elaborada ingeniosamente. Concluye con mucha brillantez.

Son estos los cinco movimientos de la *SINFONÍA RENANA, Nº 3*, en Mi bemol mayor, opus 97 de Robert Schumann: *ANIMADO - SCHERZO - BASTANTE LENTO* (o no vivo) – *SOLEMNE - ANIMADO*. La interpreta

la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York, dirigida por Bruno Walter.

18 XII 1947

HAENDEL - BEETHOVEN

Son trece los más conocidos conciertos de *HAENDEL* para órgano y orquesta. El N° 13, en Fa mayor, llamado de *EL CUCO Y EL RUISEÑOR*, es el más popular de todos ellos. Los doce anteriores integran el opus 4 (los seis primeros) y el opus 7 (la otra sextina). Existe otra serie de seis conciertos para órgano, que son arreglo del propio Haendel de algunos de sus *CONCERTI GROSSI* y parece que existe otra serie de seis, editada por Arnold en 1797.

Los *SEIS CONCERTI GROSSI* opus 4 son para órgano o clavecín. El N° 6 de esta serie, en Si bemol mayor, también fué arreglado por Haendel para arpa y orquesta.

El *CONCIERTO* para orquesta y órgano que hoy se escucha --en grabación de estreno-- es un arreglo de Sir Hamilton Harty, de un concierto en Re mayor, llamado *CONCIERTO 13* *Concierto* y publicado en el volumen 47 de la *HAENDEL GESELLSCHAFT*. Es un concierto fuera de las series enumeradas.

La música instrumental de Haendel y principalmente sus *SONATAS* y sus diversos CONCIERTOS deben considerarse como el perfeccionamiento de las formas específicamente italianas de esos géneros, por la elevación de las ideas como por el brillo y el vigoroso virtuosismo de su composición.

Se escucha el *CONCIERTO PARA ÓRGANO* y orquesta, en Re mayor, de Haendel, interpretado por Harold Dawber --solista-- y la Orquesta Sinfónica de Londres. Dirige Sir Hamilton Harty.

La *SINFONÍA SÉPTIMA* de *LUDWIG VAN BEETHOVEN* es harto conocida de los habituales oyentes radiales. Beethoven la consideró siempre como una de sus mejores obras.

Wagner, que la comentó con entusiasmo, la llamó APOTEÓSIS DE LA DANZA. Tomada al pie de la letra esta calificación --dice Chantavoine-- *no significa mucho: pero, como símbolo poético, es de exactitud y profundidad admirables. En efecto --agrega-- la SÉPTIMA SINFONÍA pone en obra, y de modo casi exclusivo, ritmos muy simples, muy acusados y que engendran luego una infinidad de temas a los que esta comunidad rítmica les da un aire de familia.*

Después de la larga introducción en La mayor, poco sostenuto, el ritmo saltarín se desprende poco a poco, se impone y abre el primer movimiento, VIVACE; así mismo --y por total contraste-- el ALLEGRETTO en La mayor tiene por tema principal la sucesión, repetida hasta el infinito, de un dáctilo y un espóndeo, de los que,

poco a poco, se desprenden las más bellas melodías, sin que el ritmo inicial desaparezca ni en un compás casi, en todo el movimiento.

El SCHERZO (presto) interpreta el ritmo ternario acentuado en su tiempo fuerte: el trío en el que Beethoven, según el abate Stadler, transcribió en himno de los peregrinos, y en el que según su costumbre, dio la preponderancia a las trompas y a las maderas, --este trío--, menos rápido, muestra una transformación del ritmo ternario, en que los tiempos débiles desaparecen ante el tiempo fuerte.

Y el FINAL, ese asalto endemoniado en La mayor, dá dos formas del ritmo binario, la primera con oposición del tiempo débil y del tiempo fuerte, y la segunda, con los dos tiempos igualmente acentuados.

He aquí por qué --concluye Chantavoine-- *pudo decir Wagner, y en qué sentido debe decirse con él, que la orgía rítmica de la SINFONÍA EN LA es una APOTEÓSIS DE LA DANZA.*

La *SINFONÍA SÉPTIMA*, en La mayor, opus 92, de Ludwig van Beethoven, fué terminada en el verano de 1812. Se tocó por vez primera el 8 de diciembre de 1813, en Viena, dirigida por el propio Beethoven, quien la dedicó al conde Moritz von Fries.

21 VII 1948

CONCIERTO HECTOR BERLIOZ

Dos oberturas y la *SINFONÍA FANTÁSTICA*, de *HECTOR BERLIOZ*, integran el programa de esta noche. La primera de esas oberturas, la de *EL CORSARIO*, en grabación de estreno.

Louis Hector Berlioz nació el 11 de diciembre de 1803 y desde los doce años componía e inventaba temas que habría de utilizar más tarde. Pero su familia se opuso a su vocación y, en el momento oportuno, lo envió a Paris a que estudiara medicina. Asiste entonces a las representaciones de la ópera, se entusiasma por Gluck y conoce al compositor Leseur... y la música lo arrebata. Entra al Conservatorio. Sigue su instinto. No sabía gran cosa de armonía y de la composición... Como músico, va de desengaño en desengaño. Su *BENVENUTO CELLINI* es silbado. *ROMEO Y JULIETA* no obtiene sino la apariencia de una aprobación. Su *CONDENACIÓN DE FAUSTO* ni siquiera es discutida. Silencio en torno a su obra.

Me encuentro tan viejo, tan cansado, tan pobre de ilusión escribe en 1848.

En *LA INFANCIA DE CRISTO - LOS TROYANOS* y *BEATRIZ Y BENEDICTO*, aún habla el genio pero el hombre ya no crée en sí mismo. La vida sentimental de Berlioz es tan lamentable como su vida artística. Se enamora de una actriz inglesa, Harriet Smithson, que no lo quiere. Más tarde se casa con ella envejecida y endeudada. Pronto la abandona. Por una mediocre cantatriz española, Maria Recio. La muerte le quita a sus padres, sus hermanas, a Harriet Smithson, a Maria Recio y a su hijo. Queda solo, roído por el tedio. Desea la muerte y la teme... Muere Berlioz el 8 de marzo de 1869.

La obertura de *EL CORSARIO*, opus 21 de Berlioz fué compuesta en Roma en 1831 y revisada y publicada en 1855. Se tocó por vez primera el 1º de abril de 1855 por la Sociedad de Santa Cecilia. Le dedicó Berlioz al crítico inglés Davidson. Seguramente es obra inspirada en el poema de Byron.

La Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Hamilton Harty toca la Obertura de *EL CORSARIO*, considerada por Tovey como una de las más atractivas obras de Berlioz.

La *SINFONÍA FANTÁSTICA* de Berlioz es la más conocida de sus composiciones --una de las obras más originales y sorprendentes en la historia de la música--. Fué compuesta en tres meses, entre enero y abril de 1839, pero utilizó en ella Berlioz música compuesta con anterioridad. Por ejemplo *LA MARCHA AL CADALSO*, el cuarto movimiento, tomada de la *MARCHA DE LOS GUARDIAS*, de su ópera *LOS JUECES FRANCOS*. Berlioz revisó esta partitura de tiempo en tiempo durante los años siguientes, como era su costumbre.

Turner dice que *la SINFONÍA FANTÁSTICA es tan genuina como creación musical, enteramente musical y nada más, como cualquier cuarteto de Mozart o sinfonía de Beethoven. Es completamente convincente, y vive desde el primer compás hasta el último. Es, en el más estricto significado del término, una obra maestra y completamente comprensible sin ninguna palabra de explicación o programa.*

Agrega Turner que *sin faltar a la verdad, que ningún compositor ha escrito jamás nada igual, ni antes ni después, ni se hará nada como ella en el futuro. Esto se debe a que la SINFONÍA FANTÁSTICA es Berlioz, así como la NOVENA SINFONÍA o la SONATA HAMMERKLAVIER son Beethoven y ni el uno ni el otro volverán otra vez.*

La mejor crítica de la *SINFONÍA FANTÁSTICA* es la que hiciera Schumann en 1835. Schumann dijo que *el programa de la sinfonía podía ser ignorado pero que no podía cambiarse una nota de la partitura sin dañarla.* Dice Schumann muchas otras cosas en su largo análisis, pero cuando dijo lo citado, lo dijo todo. Vale la pena hacer notar que cuando Schumann escribió su famoso artículo, sólo tenía el arreglo para piano de Liszt y que nunca había escuchado la interpretación de la obra.

La *SINFONÍA FANTÁSTICA* se tocó por vez primera en Paris, en el Conservatorio, el 5 de diciembre de 1830, bajo la dirección de Berlioz.

EPISODIOS DE LA VIDA DE UN ARTISTA o sea *GRAN SINFONÍA FANTÁSTICA* de Berlioz, es obra que se basa en el siguiente programa: *Primer movimiento ENSUEÑOS Y PASIONES: se compone de un ADAGIO seguido inmediatamente por un extenso ALLEGRO: olas de pasiones, ensueños sin objeto, pasiones delirantes con característicos accesos de ternura, celos, furos, miedo, etc. Segundo movimiento BAILE: música brillante y arrebatadora. Tercer movimiento ESCENAS EN EL CAMPO: ADAGIO: pensamientos de amor y de esperanza, turbados por sombríos presentimientos. Cuarto movimiento MARCHA AL SUPLICIO: música hosca y engañosa. Quinto movimiento SUEÑO DE UNA NOCHE DE AQUELARRE*

La Orquesta de Cleveland dirigida por Artur Rodzinski toca la *SINFONÍA FANTÁSTICA* de Berlioz.

BEATRIZ Y BENEDICTO es una ópera cómica en dos actos compuesta entre los años 1860 y 1863. Compuesta por encargo y se basa en *MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES* de Shakespeare.

Obra maestra en el género: Turner dice que *las más típicas y mejores óperas cómicas (es decir no trágicas) son LAS BODAS DE FÍGARO y COSÍ FAN TUTTE, de Mozart, EL BARBERO DE SEVILLA, de Rossini, FALSTAFF, de Verdi y BEATRIZ Y BENEDICTO de Berlioz.*

Agrega que *la exquisita obra de Berlioz se parece más a Mozart que a Rossini en su musicalidad más fina y más desarrollada y en su sentimiento más rico.*

La Obertura de *BEATRIZ Y BENEDICTO* es un trozo alegre, encantador y picante diestramente construído con el material de la obra y se escucha interpretada por la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Sir Hamilton Harty.

11 VIII 1948

FRANZ LISZT

Franz Liszt compuso dos *SINFONÍAS*, cada una de las cuales es en realidad una combinación de *POEMAS SINFÓNICOS*. La segunda de esas *SINFONÍAS* es la llamada *DANTE* y sus dos movimientos tienen los títulos de *INFIERNO* y *PURGATORIO*. Esta *SINFONÍA* fué compuesta entre los años 1847 y 1855. La dedicó Liszt a Ricardo

Wagner y se tocó por vez primera en Dresde el 7 de noviembre de 1857.

La primera de las *SINFONÍAS* de Liszt es la llamada *FAUSTO*, y consiste en tres *PINTURAS CARACTERÍSTICAS* distinguidas con los nombres del *HÉROE*, de *MARGARITA* y de *MEFISTÓFELES*. La dedicó Liszt a Hector Berlioz y se estrenó el 5 de septiembre de 1857 en el Teatro Gran-Ducal de Weimar.

Tenía Liszt 43 años cuando compuso esta *SINFONÍA*, una de las cimas de la música sinfónica de siglo XIX, al decir de un musicólogo francés, y que es, quizás, entre todas las obras que el *FAUSTO* de Goethe inspirara, la que penetra más íntimamente en el pensamiento, a veces enigmático, del poeta. Gracias a los cambios, a las reapariciones, a las mezclas temáticas, las tres pinturas sucesivas de los personajes, hacen sentir al oyente que Fausto, Margarita y Mefisto están ligados siempre en ese conflicto en el que ha de vencer el *ETERNO FEMENINO*.

En la primera parte, *FAUSTO*, es inútil buscar claramente el plan tradicional de la clásica forma sonata. El movimiento cambia más de veinte veces: los temas surgen en dramático desorden, más aparente que real, símbolos de las agitaciones de las impaciencias y de las dudas del personaje. Habría una

abusiva profusión de ideas musicales, si esta dispersión y esta riqueza --que así las quiso el compositor-- no correspondieran a un propósito firmemente realizado.

En la segunda parte, *MARGARITA*, canta el oboe el tema que encarna el personaje. Es un tema de muy pura terneza. Este mismo tema tomará, al fin de la sinfonía, a cargo del tenor solista y de los coros, el valor de una respuesta consoladora a las angustias del drama.

El tercer movimiento y final personifica a *MEFISTÓFELES*. *Yo soy el espíritu que niega*, dice el Mefisto de Goethe. Por medio de una genial interpretación de esta frase, Liszt pinta al que niega siempre atribuyéndole todos los temas de *FAUSTO*, pero deformados, burlados, ridiculizados. El tema de *FAUSTO* es parodiado, sardónica, mefistológicamente. Al fin de este tercer movimiento, un coro masculino con un tenor solo, canta el famoso texto de Goethe concerniente a lo transitorio e indescriptible y que termina con su tributo al Eterno Femenino. La mística conclusión, en la que las voces humanas traen la paz de un coro contemplativo, pone fin a las agitaciones humanas y también a las burlas demoníacas, y pone al descubierto el sentido profundo de este tríptico musical.

Selmar Meyrowitz y la Gran Orquesta Filarmónica de Paris interpretan la *SINFONÍA FAUSTO* de Liszt.

Durante toda su vida fué muy dado Liszt a las transcripciones de obras de otros compositores.

En 1810 y 1811, compuso Beethoven, por encargo, la música incidental para *LAS RUINAS DE ATENAS* de Kotzebue. Con esta obra se abrió el Teatro de Budapest el 9 de febrero de 1812. La música para *LAS RUINAS DE ATENAS* no le quitó mucho tiempo a Beethoven, quien la describe --además-- *como una breve pieza recreativa*. Beethoven compuso dos oberturas para la obra, que es una composición dramática en forma de mascarada o alegoría. Su argumento es fantástico.

La transcripción de Liszt, de *LAS RUINAS DE ATENAS* de Beethoven, principia con una parte de la introducción de un Dúo, que es el lamento de dos esclavos griegos. Sigue el *EL CANTO DE LOS DERVICHES* que se inicia *pianissimo* y crece gradualmente en un éxtasis de delirio. Viene luego la *MARCHA TURCA*, tan llena de colorido oriental, y de ritmo tan pintoresco. Finalmente viene la *MARCHA FINAL* y *CORO*. La *FANTASÍA* para piano y orquesta sobre *LAS RUINAS DE ATENAS*, de Beethoven, obra de Franz Liszt, se escucha

interpretada por Egon Petri y la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Leslie Heward.

18 VIII 1948

CONCIERTO MAURICE RAVEL

La primera composición publicada, de Ravel, el *MINUETO ANTIGUO*, apareció en 1895. La dedicó a su amigo Ricardo Viñes.

Madeleine Goss dice que *si bien sigue en esta obra el estilo clásico, el título constituye una especie de paradoja, precursor de las curiosas contradicciones que tanto le gustaran durante toda su vida; hay sin embargo algunas innovaciones que daba un mentís a la austera complicación del título, y es el MINUETO un excelente ejemplo de la habilidad de Ravel para lograr originalidad y efectos inusitados dentro de las restricciones de la forma.*

Roland-Manuel llama a este proceso *un conflicto entre la severidad escolástica y la atrevida exploración..., una riña entre el orden y la aventura. Podemos imaginarnos al Ravel de los 20 años tratando de satisfacer obedientemente a sus profesores, pero, también, incapaz de resistirse ante unos pocos acordes disonantes y armonías prohibidas.*

Pero la primera obra de Ravel que logró realmente una recepción favorable, fué la *PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA*. Esta nobre descripción de una antigua danza cortesana española, encubre una profundidad de tierna y disimulada emoción, excitó vivamente la imaginación popular. Ravel explicó que el título de su

PAVANA no tenía ningún significado especial, que le había gustado simplemente el sonido de las palabras. Ravel mismo no estimaba mucho esta composición. La consideraba pobre en cuanto a la concepción, y demasiado afectada por la influencia de Chabrier. En años posteriores dijo *que podía ver sólamente sus defectos y ninguna de sus supuestas virtudes.*

El *MINUETO ANTIGUO* es obra de 1895, como se dijo; y la *PAVANA* del 1899, pero su orquestación --del propio Ravel-- es de 1912.

Se escucha ahora el *MINUETO ANTIGUO* de Maurice Ravel, tocado por la Orquesta de la Sociación de Conciertos Lamoureux, dirigida por Albert Wolf, y luego, la *PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA*, --en la versión orquestal--. Dirige una orquesta no identificada Pedro de Freitas-Branco.

En 1910, Diaghileff pidió a Maurice Ravel que le escribiera un Ballet sobre la clásica leyenda griega de *DAFNIS Y CLOE*. El libreto, tomado de la encantadora novela pastoral de Longo, no satisfizo del todo a Ravel. El 8 de junio de 1912 se estrenó la obra en el teatro Chatelet, bajo la dirección musical de Pierre Monteux. Nijinski y la Karsavina, bailaron las partes protagonistas, y Bohm y la Frohman, los papeles de Dorcón y Licenión respectivamente.

El mismo Ravel escribió en la partitura: *DAFNIS Y CLOE representan en pantomima la historia de PAN Y SIRINGA. CLOE personifica a la joven ninfa que pasea por el prado. Aparece DAFNIS con el aspecto de PAN, declarándole su amor. La ninfa le rechaza. El dios se vuelve más insistente. Entonces ella desaparece entre las cañas. Desesperado, PAN arranca algunas de éstas, labra una flauta y toca una melancólica tonada. Sale CLOE, e imita por medio de la danza los acentos del instrumento. La danza se hace más animada. En locas vueltas, CLOE gira hacia los brazos de DAFNIS. Entran muchachas vestidas de bacantes y agitan sus panderetas. DAFNIS y CLOE se abrazan tiernamente. Alegre tumulto. Danza general. DAFNIS Y CLOE...*

DAFNIS Y CLOE fué proclamado el mejor Ballet que Francia haya producido y, al mismo tiempo, la obra maestra de Ravel. *DAFNIS Y CLOE* alcanzará fama universal en su versión sinfónica. Dos *SUITES* orquestales, que encierran lo mejor de la partitura, se conocen en todo el mundo, y ahora se escucharán.

La *PRIMERA SUITE*, en grabación de estreno, interpretada por la Orquesta Sinfónica de San Francisco, dirigida por el veterano maestro Pierre Monteux, quien dirigió la obra en su estreno.

La *SEGUNDA SUITE*, tocada por la Orquesta Sinfónica de Cleveland (director Artur Rodzinski). Estas son las partes: *NOCTURNO - INTERLUDIO - DANZA GUERRERA - AMANECER - PANTOMIMA* y *DANZA GENERAL*. Se escuchó *DAFNIS Y CLOE*, de Ravel, obra que, según Gilbert Chasse,

representa la culminación de la inspiración raveliana: la textura armónica es compleja y elaborada, sin abandonar el principio básico de la tonalidad, la instrumentación evoca un rielante atavío de tintas tonales; las líneas melódicas son puras y graciosas, la forma es orgánica y perfecta...

Compuso Ravel en 1915, *TRES CANCIONES PARA VOCES MIXTAS*, sin acompañamiento. La primera, *NICOLETTE*, no es seguramente una canción triste, aunque sí un poco cínica: un tema seguido de tres variaciones: la del Lobo, la del Paje --graciosa y aérea-- y la del rico Barbón que cuenta las aventuras de Caperucita. La segunda canción es la alegre *RONDA* que hace dialogar a los mozos y a las doncellas con viejos y viejas. De las tres canciones la más refinada sin duda es la de *LOS TRES BELLOS PÁJAROS DEL PARAÍSO*, exquisita balada llena de ternura.

Se escuchan *TRES CANCIONES PARA CORO MIXTO A CAPELLA*, de Ravel, cantadas por el Coro de Lyon, dirigido por León Vietti.

El año 1924 --dice Madame Goss-- *vió nacer la brillante pieza de virtuoso, para violín, intitulada TZIGANE, escrita originariamente con acompañamiento de laúd, o piano, y arreglada más tarde para orquesta. Consiste, la primera parte, en una extensa introducción o recitativo para piolín solo, y luego una serie de variaciones de temas nacionales, como suelen desarrollarlas los tziganos (gitanos) con un auténtico sabor de improvisación. La obra comienza con un movimiento lento que, gradualmente,*

se acelera e intensifica, para terminar en una sorprendente demostración de acrobacias violinísticas. TZIGANE se escucha raras veces, ya que muy pocos virtuosos poseen la técnica necesaria...

Aquí la tocó maravillosamente --ha poco-- la violinista francesa Ginette Neveu. Y ahora se escucha tocada --así mismo-- por Jascha Heifetz. Acompaña al piano Arpad Sandor. *TZIGANE, RAPSODIA DE CONCIERTO*, de Maurice Ravel.

1º XII 1948

MOZART - SCHUBERT - VERDI

En este concierto variado se presenta en primer término uno de Mozart para piano, una Obertura y un Rondó de Schubert, y finalmente, algunos números de *LA FUERZA DEL DESTINO*, de Verdi.

Erich Blom dice que *Mozart, repentinamente, lleva el concierto de piano a territorio extraño. En el CONCIERTO EN RE MENOR (K466) es Mozart un compositor futurista, un romántico antes de lo que los historiadores, caprichosamente llaman el período romántico. Hasta llama proféticamente su movimiento lento ROMANZA. Por primera vez en cualquier concierto de piano, casi por única vez en cualquier concierto, eligió una tonalidad menor, y justamente la tonalidad en que más tarde habría de expresar el agitado dolor de Doña Ana, la fantasmal aparición del convidado de piedra (en el DON JUAN) y la pasión vengadora de la Reina de la Noche (en LA FLAUTA MÁGICA).*

El CONCIERTO Nº 20, en Re menor, K466, comienza con un estremecimiento, y el primer movimiento está lleno de una agitada conmoción. Hasta la convención de que el segundo tema de una movimiento en forma sonata de tonalidad menor debe aparecer primero en la relativa mayor y después en la tónica menor sirve para intensificar el drama. La ROMANZA tiene forma de rondó, con su hermosa y suave melodía que reaparece una y otra vez, casi demasiado a menudo pero con diferencias de tratamiento de exquisito gusto. El salvaje episodio medio en Sol menor es como un repentino acceso de negra desesperación. Hasta en el RONDÓ final --continúa Blom-- *la música sigue siendo agitada. Tiene una especie de desasosiego infeliz, aliviado por un segundo tema en tono mayor de inefable gracia. Este también resulta un engaño cuando vuelve en tono menor; pero sólo por un momento, porque de repente, en una coda encantadora, la música se aclara, en Re mayor, y el segundo tema triunfa en un luminoso estallido de felicidad, con las maderas, trompas y trompetas contestándose, en una frase suplementaria, del máximo buen humor. Después de todo, recordaba Mozart, éste era un concierto, una pieza destinada a entretener, y sintiendo que ya había hecho bastante para asombrar a sus oyentes con su música más apasionada, los liberó al final, con la alegre coda en Re mayor.*

El *CONCIERTO Nº 20*, en Re menor, K 466, es del 11 de febrero de 1785, y posiblemente se tocó por vez primera en Viena, en el concierto inicial de una serie, y con Mozart al piano.

(texto inconcluso) 8 XII 1948

En este concierto Mozart se presenta, antes del *REQUIEM*, un grupo de breves sinfonías juveniles del Maestro, compuestas entre sus 17 y sus 23 años.

Cuatro breves sinfonías, verdaderas oberturas, de tres partes o trozos encadenados entre sí, a la manera de las oberturas *italianas* compuso Mozart entre 1772 y 1773. Con una de ellas, la *SINFONÍA N° 26*, en Mi bemol mayor, K 184, se inicia este concierto. Esta sinfonía u obertura es la más notable de las cuatro aludidas.

La violencia del primer trozo --*MOLTO ALLEGRO*-- seguida de la desesperanza infinita del *ANDANTE* en menor y de los ritmos cálidamente alegres del trozo final --*ALLEGRO*--, hacen de esta Sinfonía algo completamente aparte: la exaltación romántica llega en ella a su paroxismo, y las oberturas siguientes muy poco o nada tienen que le sea comparable.

Se escucha la *SINFONÍA N° 26*, K 184, en Mi bemol mayor, de Mozart, a la Orquesta Sinfónica de Boston, dirigida por Kusevitski.

La segunda sinfonía breve de Mozart, de este programa, es la *N° 31A*, en Si bemol mayor, K 311A (apéndice 8), llamada también *OBERTURA PARIS*. Esta sinfonía fué compuesta en Paris, entre agosto y septiembre de 1778. El día de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre) el Concierto Espiritual comenzó con una *NUEVA SINFONÍA* del señor Mozart. Esta sinfonía u obertura, por mucho tiempo olvidaba, la encontró Julian Tiersot en 1901 en los archivos de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, de Paris. La sinfonía u obertura se inicia con *ANDANTE PASTORAL*, cuya atmósfera sugiere --simple y eficazmente-- el solo del primer oboe, sostenido por el primer clarinete y por las cuerdas. El *ANDANTE PASTORAL* se enlaza directamente al *ALLEGRO SPIRITUOSO* con que termina la obra. El tema de este *ALLEGRO* quizá fué sugerido a Mozart por la *PRIMERA SINFONÍA*, opus 5, en Fa mayor, de Gossec.

Se escucha la *SINFONÍA Nº 31A*, en Si bemol mayor, K 311 A, llamada *OBERTURA PARIS*, de Mozart, tocada por la Sinfonietta que dirige Wallenstein.

La tercera breve sinfonía u obertura de Mozart incluída en este programa, es la *SINFONÍA Nº 32*, en Sol mayor, K 318, compuesta en Salzburgo en abril de 1779. Esta obra tiene la forma y el carácter de una obertura. La compuso Mozart para alguna festividad en la corte

o como introdución a su ópera *ZAIDA*. Pero lo que si es cierto y muy notable es que se trata de una obra pareja de su última *SINFONÍA-OBERTURA* de Paris. Consta esta sinfonía de tres trozos encadenados: *ALLEGRO SPIRITUOSO - ANDANTE* y *TEMPO PRIMO* o de un solo trozo con un intermedio lento intercalado, y se escucha la *SINFONÍA Nº 32*, en Sol mayor, K 318, llamada también *OBERTURA EN EL ESTILO ITALIANO*, de Mozart, a la Orquesta Sinfónica de Berlín dirigida por Hans von Benda.

Este concierto Mozart concluye con su *REQUIEM* en Re menor K 626, que el maestro dejara inconcluso.

Dejando de lado las innúmeras leyendas tejidas en torno a la obra, es evidente --dice Blom-- *que el REQUIEM es una expresión intensamente personal y las constantes interrupciones que apartaron a Mozart de él fueron una verdadera tragedia. Hay a veces en esta música una cualidad forzada, nerviosa, que no se encuentra en ninguna otra de sus obras. La obra, como se sabe, fué terminada por su discípulo Süssmayr. Hay en el REQUIEM un indefinible sabor de originalidad. Sin la prueba de ningún manuscrito se juraría que eso es Mozart y Süssmayr, o cualquier otro. Por lo demás lo demás no siempre es fácil decidir simplemente dónde termina Mozart y comienza Süssmayr. Porque debe tenerse presente que no es posible saber cuantos apuntes en hojas sueltas pudo haber dejado Mozart y que pudieron ser destruídas por su discípulo una vez completada la partitura. Todo lo que puede decirse es que muy probablemente hay en la obra más Mozart auténtico de lo que el manuscrito revela. Mientras muchas de las partes del comienzo fueron sólo bosquejadas por Mozart en la melodía y en el bajo y más tarde llenadas por su discípulo,*

sabemos que no existían en absoluto el SANCTUS, el BENEDICTUS, y el AGNUS DEI. Pero mientras que Süssmayr recurrío a la música del primer trozo del REQUIEM para el AGNUS DEI, no se tiene derecho de declarar directamente que el Maestro no inventó el SANCTUS y el BENEDICTUS sólo porque nada de ellos se conserva escrito por su mano. Del mismo modo --concluye Blom-- se podría decir que no puede ser cierto que Bach haya escrito la PASIÓN SEGÚN SAN MATEO...

Se escucha el *REQUIEM* de Mozart, en Re menor, K 626, interpretado por la soprano Barbara Thorne, la contralto Elsie MacFarlane, el tenor Donald Coker y el barítono Lester Englander, como solistas, con órgano, coros de la Sociedad Coral de Pennsylvania y la Orquesta de Filadelfia bajo la dirección de Harl Mac Donald.

11 I 1949

GUSTAV MAHLER
La Canción de la Tierra

Este concierto debió presentarse el 2 de este mes. En esa fecha se presentó el que correspondía a la de hoy. Ya se dió la explicación del cambio.

Gustav Mahler nació en Kalisch de Bohemia el 7 de julio de 1860 y murió en Viena el 18 de mayo de 1911. Estudió en el Conservatorio de Viena del que recibió grado de Director de orquesta. Uno de los más grandes Directores de todos los tiempos. Además, un gran compositor, naturalmente muy discutido.

Max Graf dice: *Gustav Mahler o el Místico.* *Y agrega: Mahler fué cósmico, tal como el filósofo Baruch de Espinoza, para quien Dios representa todo el ser, toda la naturaleza y todo el pensamiento. Profeta, filósofo y místico --como lo fué-- Mahler aproxima la música al lado espiritual. Una personalidad artística de esta clase pertenece al romanticismo. Hoffmann, que inventó el tipo del Director de orquesta Kreisler, demoníaco músico obsesionado por su Arte y que consideraba la realidad, las gentes y lo social como trivialidades... Gustav Mahler como Director y como Compositor fue un Director Kreisler. Un místico, como todos los filósofos románticos, para quienes el Mundo, la Naturaleza, el Hombre, son meras apariencias de Dios. También como los filósofos románticos, Mahler vé en el mundo real sólo una alegoría. Sus descripciones escénicas son simbólicas.*

En el tercer movimiento de su CUARTA SINFONÍA, la Muerte toca en su violín una melodía a modo de llamada de trompeta. La QUINTA SINFONÍA se inicia con lúgubres pensamientos de muerte, y LA CANCIÓN DE LA TIERRA está saturada de Ella... Maestro de los contrastes, Mahler...! El gigantesco cuadro de su TERCERA SINFONÍA es seguido por la delicada miniatura que es la CUARTA. El júbilo macizo de la OCTAVA SINFONÍA, por la música de cámara de LA CANCIÓN DE LA TIERRA: Un grabado japonés después de un fresco colosal.

El empleo de la orquesta de cámara en su CANCIÓN DE LA TIERRA, tiene su significado: se supone que reproduce las apacibles voces del Universo, el abatimiento de la niebla otoñal, las quejumbrosas voces de los pájaros, la serenidad del Crepúsculo... LA CANCIÓN DE LA TIERRA toma su texto de poemas chinos de Li-Tai-Po y otros: poesía del lejano Oriente que fue primeramente traducida e imitada por los poetas románticos. Data LA CANCIÓN DE LA TIERRA de Gustav Mahler del año siguiente al en que compuso su OCTAVA SINFONÍA, es decir, del año 1908.

Seis poemas de *LA FLAUTA CHINA* de Hans Bethge, quien vertiera al alemán una antología de poetas chinos, son el texto de *LA CANCIÓN DE LA TIERRA*, que es en cierto sentido un *CICLO DE CANCIONES*, tres para tenor y tres para contralto o barítono, con orquesta. Este *CICLO DE CANCIONES* lo llamó *SINFONÍA* el propio Mahler.

Hoy se escucha *LA CANCIÓN DE LA TIERRA* de Gustav Mahler, cantada alternativamente por el tenor Charles Kullman (canciones 1ª, 3ª y 5ª) y por la contralto Kerstin Thorborg (canciones 2ª, 4ª y 6ª), con la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por el Maestro Bruno Walter, insigne intérprete de Mahler. Se grabó la obra en Viena el 24 de mayo de 1936.

LA CANCIÓN DE LA TIERRA, se inicia con *EL BRINDIS DE LA MISERIA DE LA TIERRA*, el texto original es de Li-Tai-Po, y esta es la versión de Otto de Greiff, de la traducción alemana de Hans Bethge:

Ya brilla el vino en la dorada copa,
pero no bebáis aún, primero os cantaré una canción!
La canción de la pena resonará rïente en vuestras almas.
Cuando viene la pena, yacen desiertos los jardines del alma.

Se marchitan y mueren la alegría y el canto.
Sombría es la vida, es la Muerte!
Señor de esta casa!
Tu bodega esconde la plenitud del dorado vino!
Ved, mío es este laúd!

Tañer laúdes y vaciar copas
son cosas que van de acuerdo.
Una copa llena de vino a tiempo
vale más que todas las riquezas de esta tierra!
Sombría es la vida, es la Muerte!

El firmamento azulea eternamente, y la tierra
mucho durará y florecerá en la primavera.
Tú, sin embargo, hombre, cuánto tiempo vives?
Ni cien años puedes disfrutar
de todas las deterioradas miserias de esta tierra!
Mirad abajo! A la luz de la luna sobre las tumbas

(texto incompleto)

La tercera parte de *LA CANCIÓN DE LA TIERRA* de Gustav Mahler, se intitula *DE LA JUVENTUD*, y el texto original es de Li-Tai-Po, traducido así:

En medio del pequeño estanque
hay un pabellón de verde
y de blanca porcelana.

Como el lomo de un tigre
se enarca el puente de jade
hacia el pabellón.

En la casita se sientan amigos,
bellamente vestidos, beben, charlan;
algunos escriben versos.

Sus mangas de seda
recogen, sus gorros de seda
alegremente echan hasta la nuca.

Del pequeño estanque en le quieta
superficie del agua, se ven todos
maravillosamente, como en un espejo.

Todos sobre la cabeza colocados
en el pabellón de verde
y de blanca porcelana.

Como una media luna está el puente,
invertido el arco. Amigos
bellamente vestidos, beben, charlan.

Esta tercera parte de *LA CANCIÓN DE LA TIERRA*, intitulada *DE LA JUVENTUD*, está a cargo del tenor Kullman, con la Filarmónica de Viena. Dirige Bruno Walter.

La cuarta parte de *LA CANCIÓN DE LA TIERRA* se intitula *DE LA BELLEZA*. El texto original también es de Li-Tai -Po, traducido así:

Jóvenes doncellas cogen flores,
cogen flores de loto a la orilla del río.
Entre matorrales y follajes se sientan,

(texto incompleto) 16 II 1949

OBRAS DE MOZART - SCHUBERT
Y MENDELSSOHN-BARTOLDY

Trozos orquestales de dos obras de *MOZART* se escuchan hoy. De la música incidental (coros y entreactos) que compusiera para la pieza dramática *THAMOS, REY DE EGIPTO*, de Tobías Felipe, barón de Gebler, se presentan dos Entreactos; después de los entreactos, se escucha *LA PRUEBA DE AMOR*, arreglo orquestal de Seitz basado en alguna obra o en trozos de Mozart. Ni la obra ni los trozos en que se basara Seitz para su arreglo han sido identificados, hasta donde llega la información que de ello se tiene.

La música para *THAMOS* fué compuesta en Viena en 1773. Compuso Mozart dos coros y cinco piezas instrumerntales. Luego agregó un tercer coro. Posiblemente en esta época (1779) revisara los *CINCO ENTREACTOS*. Estas piezas orquestales, que enlazan cada acto al siguiente, revelan a Mozart como compositor de música programática. Son ellas un *ALLEGRO* en dos partes, en Do menor, un tierno *ANDANTE* en Mi bemol y un *ALLEGRO VIVACE ASSAI*, las tres más importantes de las cinco piezas (o Entreactos).

En cuanto al Ballet *LA PRUEBA DE AMOR*, arreglo de Ludwig Seitz con base en música de Mozart, nada se sabe seguramente. Se escucha, entonces: de la Música Incidental para *THAMOS, REY DE EGIPTO*, dos Entreactos, tocados por la Orquesta Sinfónica de Minneapolis (director Dmitri Mitropoulos) y el Ballet *LA PRUEBA DE AMOR*, arreglo de Seitz (temas de Mozart), interpretado por la Orquesta Filarmónica de Londres (director Efrem Kurtz).

Si se cuenta la Sinfonía llamada *GASTEIN*, extraviada, son nueve las Sinfonías de *SCHUBERT*. Las mas de ellas son obras de su extrema juventud, cuando el compositor disponía de la orquesta de aficionados del Convictorio y, por lo tanto, tenía oportunidad de ensayarlas con elemento instrumental. La *PRIMERA SINFONÍA*, en Re, la terminó en octubre de 1813, a los 16 años. Es de la escuela antigua, inspirada por Haydn, Mozart y el primer Beethoven: melodías claras y serenas e instrumentación sencilla.

En 1815 compuso dos sinfonías, en Si bemol, y en Re, esta última es ya schubertiana y muy vienesa. La Cuarta, en Do menor, la llamada *TRÁGICA*, escrita en 1816, representa un importante avance y es posible que influyera en ella la Sinfonía en Do menor, de Beethoven, obra preferida de Schubert. A fines del mismo año comenzó la *QUINTA SINFONÍA*, en Si bemol,

de instrumentación muy simple, sin trompetas ni timbales.

En 1817 comienza su *SEXTA SINFONÍA*. La concluye en febrero de 1818. La Sinfonía en Do mayor también fué compuesta para una orquesta de aficionados. El tiempo inicial es un *ADAGIO*, después viene el *ALLEGRETTO* que se presenta quietamente, casi jugando. El *ANDANTE* en forma de *lied* es muy mozartiano. Por primera vez en Schubert el tercer tiempo se denomina *SCHERZO*, siguiendo el ejemplo de Beethoven. El ritmo de este *SCHERZO* es vivaz y la instrumentación más rica. El *TRIO más lento* es de líneas mórbidas y de ritmos de danza. El *ALLEGRO FINAL*, haydniano, brillante y bien ritmado, presenta temas populares con pasajes impetuosos, con bailes ardientes... Otros críticos encuentran en los dos últimos movimientos de esta *SEXTA SINFONÍA* de Schubert la influencia predominante de Beethoven y de Rossini.

La Orquesta Filarmónica de Londres (dirección de Sir Thomas Beecham, Baronet) interpreta la *SINFONÍA Nº 6*, en Do mayor, de Franz Peter Schubert.

De *FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY* se va a presentar un grupo de *OCHO CANCIONES* para dos voces y piano, en grabación de estreno y quizá --también-- por primera vez entre nosotros. En próxima oportunidad se ofrecerá el texto de esas ocho canciones a dos voces. Las dos primeras se intitulan *QUIERO QUE MI AMOR* (poesía de Heine) y *CANTO DE ADIÓS DE LOS PÁJAROS MIGRATORIOS* (texto de Eichendorff). Cantan estas dos y las seis canciones restantes, acompañadas al piano por George Schick, la soprano Hulda Lashanska y la mezzo-soprano Kerstin Thorborg.

SALUTACIÓN (letra de von Eichendorff) y *CANCIÓN DE LA TARDE* (texto de Heine) se titulan las dos canciones-dúo de Mendelssohn, que ahora se escuchan a los interpretes dichos.

Las cuatro canciones para dos voces, de Felix Mendelssohn, con que termina la breve serie cantada por la soprano Lashanska y la mezzo-soprano Thorborg (al piano Schick) se titulan: *CANCIÓN DE OTOÑO* (texto de Klingemann), *MAÑANA DE DOMINGO* (texto de Uhland), *VIAJE POR AGUA* (poesía de Heine) y *LIED DE RUY BLAS* (Canción de Victor Hugo).

Felix Mendelssohn compuso su Obertura *RUY BLAS*, opus 95, en 1839; la Obertura se tocó a beneficio de los pensionados del Teatro, en Leipzig, ese mismo año. Junto con la Obertura, Mendelssohn compuso, para el drama histórico de Victor Hugo una *ROMANZA* y unas canciones. Una de estas se escuchó hace poco. A Mendelssohn no le gustó el drama de Hugo, sin duda porque lo conoció sólo en una pésima traducción alemana, pero compuso la Obertura en tres días, y logró con ella una de sus piezas orquestales de mayor éxito.

Se escucha la Obertura *RUY BLAS*, opus 95 de Mendelssohn, inspirada en el drama de Victor Hugo, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Sir Thomas Beecham, Baronet.

23 II 1949

CONCIERTO LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concierto integrado por trozos orquestales, canciones, el monólogo del protagonista y la sinfonía triunfal con que finaliza la música escrita por Beethoven para la tragedia *EGMONT*, de Goethe. La segunda parte del concierto ofrece las oberturas de *FIDELIO* y *LEONORA N° 3.*

La música incidental para *EGMONT* la compuso Beethoven en 1810. El 24 de mayo de ese año se escuchó por primera vez. Indújole a componer esta música no sólo su ilimitada admiración por Goethe, sino también el tema de la tragedia que exalta el heroismo por la libertada y el sacrificio por el amor a la Patria. El protagonista de la tragedia, el conde Egmont, decapitado por los españoles en Bruselas en 1568, es venerado en los Países Bajos como mártir glorioso de la libertad nacional.

Beethoven compuso para *EGMONT*, la célebre Obertura, dos lieder que canta Clarita su amada, cuatro entreactos, la muerte de Clara, el melodrama y monólogo de Egmont y la sinfonía de la victoria.

La popularidad de la Obertura es tal que no requiere comentario especial. Vale la pena de hacer notar que ella, con su gemela la de *CORIOLANO* y con la de *LEONORA*, son típico ejemplo del sistema dualista de Beethoven: dos temas fundamentales en contraste: el del amor a la vida, a la patria y a la familia. Y el del sentimiento heróico que lleva a la superación de todo egoismo y a no temer a la muerte (lo dice Antonio Bruers). Se escucha la Obertura de *EGMONT: SOSTENUTO, MA NON TROPPO - ALLEGRO.*

De las otras partes que constituyen la Música incidental compuesta por Beethoven para el *EGMONT* de Goethe, los entreactos orquestales, la música por la muerte de Clarita, el melodrama para el sueño de Egmont y la sinfonía de la victoria, son lo mejor, a más de la Obertura. Las dos *CANCIONES DE CLARITA*, cuentan entre las mejores canciones líricas que escribió Beethoven y son bellamente características.

Ahora se escucha: primero la primera *CANCIÓN DE CLARITA* interpretada

(texto inconcluso) 16 III 1949

CONCIERTO JOHANN SEBASTIAN BACH

Se inicia este concierto con la audición, quizá de estreno no sólo la grabación, de una de sus obras para instrumento de teclado menos conocidas, creo, ya que no se tiene referencia especial de ella. Es la N° 3, del volúmen IV de la colección Peters y se intitula *TOCCATA Y FUGA* en Mi menor. La interpreta el pianista Rudolf Serkin.

Como novador del lenguaje armónico, Bach, en su *FANTASÍA CROMÁTICA Y FUGA* en Re menor, colma al más exigente --dice Dufourcq--.

Principiada esta obra en Coethen, quiere la tradición que recibiera su forma definitiva en 1730, en Leipzig. En lo futuro no confiará Bach al clavecín dípticos tan potentes. La *FANTASÍA* consta de dos partes. La primera se inscribe en la tradición de la *TOCCATA:* serie de rasgos desmelenados que apenas velan una voluble elocuencia, una abundancia que no logra posarse, un pensamiento que no quiere pesar, y que después de una carrera virtiginosa se fija, finalmente, en racimos de acordes arpegiados que casi no logran frenar ese torrente. Viene ahora la meditación: que desnuda todos los pliegues y repliegues del alma en una serie de breves recitativos puntuados por acordes recargados de alteraciones. El velo que hasta há poco flotaba al viento, se comprime sobre sí mismo (dice Dufourq) hasta el punto de que el soplo se acorta, la respiración se oprime; los accidentes se multiplican. Poco a poco los colores trágicos acaban por desvanecerse, los sollozos disminuyen en intensidad; una cierta paz toma el sitio de la angustia.

A su turno, la *FUGA* que sigue desarrolla a tres voces un tema en que las alteraciones tienen aún libre curso; alteraciones creadoras de un ambiente un poco tenso, que visa a la abstracción, pero pleno de grandeza, especialmente en el final en el que ya el primer tema se agarra a potentes acordes. Magistralmente interpreta

la *FANTASÍA CROMÁTICA Y FUGA* en Re menor de Juan Sebastian Bach, la clavecinista Wanda Landowska.

La *CANTATA Nº 78*, de Juan Sebastian Bach, intitulada *JESU, DER DU MEINE SEELE* (en la versión inglesa: *JESÚS, TÚ, A MI ESPÍRITU FATIGADO...*) fué compuesta en 1741, y se basa en la obra del mismo nombre del poeta religioso Johann Rist, compuesta aproximadamente cien años antes. Rist (1607-1667) fué predicador, músico y poeta, autor de 668 canciones.

El Coro inicial de esta *CANTATA* está construído sobre el mismo tema del *CRUCIFIXUS* de la *MISA EN SI MENOR*. Determinando el estilo de toda la *CANTATA*, aparece como una fantasía coral en forma de chacona. Aquí, la meditación en el sufrimiento de Cristo y en la esperanza en la salvación se expresa por dos temas opuestos, de pesar y alegría. Construído totalmente sobre estos dos temas, el Coro emerge como uno de los más ricos y expresivos del Maestro. Tras el Coral inicial sigue un Duo para sopanos y contraltos.

La aparición del recitativo y aria italiana engrandecen la *CANTATA* considerablemente. El texto de la penetrante declaración del tenor: *YO SOY UN HIJO DEL MAL*, combinado con el minucioso tratamiento del recitativo, llega a la culminación con la súplica: *NUNCA, SEÑOR, COBRES MI OFENSA!*. El aria del tenor:

TU SANGRE QUE REDIME MIS PECADOS es una expresión de esperanza y de consuelo. Sigue un recitativo y aria para bajo, profunda y penetrante. Un glorioso Coral finaliza la *CANTATA*. Se escucha la *CANTATA Nº 78* de Bach, interpretada por los Coros y Orquesta Bach de Bethlehem, dirigidos por Igor Jones. Solistas: Lucius Metz, tenor y Mack Harrell, bajo.

De los tres Conciertos de Bach para dos clavecines, el primero es una transcripción del *CONCIERTO* para dos violines en Do menor; el tercero, igualmente en Do menor, es transcripción del *CONCIERTO* para dos violines en Re menor (transcripción harto pobre --especialmente en el *LARGO*-- de una de las más grandes concepciones de Bach). El segundo de estos Conciertos en Do mayor parece ser obra genial. Se muestra Bach, en él, partidario de una fórmula distinta: establece un diálogo permanente entre los dos solistas y no hace intervenir a la orquesta sino para sostener la polifonía o realizar ciertos efectos de masa. El *ALLEGRO* inicial recuerda que Bach conoció la *OBERTURA A LA FRANCESA*. En el *SICILIANO* recurre nuevamente al estilo imitativo, y los solistas disertan con buen humor, de tal manera que parecen ser uno solo. De mayor interés es la *FUGA:* los instrumentos solistas exponen el tema sin el concurso de la

(texto inconcluso) 6 IV 1949

JOHN BLOW, inglés nació en febrero de 1649 y murió el 1º de octubre de 1708. Obtuvo en 1669 el empleo de organista de la Abadía de Westminster; le cedió el cargo a su discípulo Purcell en 1680, y no volvió a él sino quince años después, a la muerte de su ilustre discípulo.

Es muy abundante su obra, en todos los géneros, especialmente en música religiosa (Antifonas, Servicios, Cantos de Año Nuevo, Odas, etc.) y en música para el clavecín. Su única obra para la escena, la *mascarada* de *VENUS Y ADONIS* del año 1691, es en realidad una ópera breve por el estilo del *DIDO Y ENEAS* del insigne Purcell. Blow, por lo demás, es el único músico inglés contemporáneo de Purcell, que más se le acerca en grandeza. De John Blow se escucha una Suite de su mencionada obra *VENUS Y ADONIS*.

VINCENZO BELLINI nació en Catania (Sicilia) en 1802. Murió muy joven en 1835. El dulce y gran Bellini, dice Chantavoine, vivió apenas 33 años, pero con *SONÁMBULA, LOS PURITANOS*, y sobretodo con *NORMA*, logró igualar por un momento la nombradía de Rossini, por entonces en la cúspice de la gloria. Para compararlos se decía en Paris: *Rossini hace el amor, Bellini ama...*

NORMA se estrenó en 1831, en Milán. Hoy se ofrece una *CAVATINA* de *NORMA*. Norma debe revelarle a los Galos el porvenir. Llega Norma ante los guerreros Galos. En un recitativo espléndido --que justifica a Stendhal cuando piensa en Gluck a propósito de Bellini (según el autor citado)-- les predice la caída de Roma. Pero Norma, la adivina, es sacerdotisa, y pasa, con sorprendente seguridad de estilo, de la amenaza profética a la plegaria. Esta plegaria es la célebre Cavatina *CASTA DIVA*, tan amplia, tan pura, de línea tan espaciada y tan serena. A esta bella frase de la Sacerdotisa Norma, el Coro responde, pianísimo, con un recogimiento misterioso, mientras que, como una bendición soberana, planea por sobre ese murmullo, las tranquilas vocalizaciones de Norma. Después de este *ANDANTE*, de singular belleza, sigue un *ALLEGRO* más convencional. Se escucha la Cavatina *CASTA DIVA* de *NORMA*, de Bellini, interpretada por la soprano Rosa Ponselle, con los Coros y la Orquesta del Metropolitan, dirigidos por Setti.

De *ALEJANDRO BORODIN*, fallecido en 1887 a los 53 años, se escucha una parte completa de su *ópera* EL PRÍNCIPE *IGOR*, que dejó inconclusa. La parte completa en referencia es el final del Acto segundo de la ópera.

El Kán Konchák le ofrece la libertad al Príncipe Igor, si éste jura no atacar a los Polovitzianos. Igor no jura, ni acepta huír como se le propone. Entonces el Kán Konchák, para divertirlo y distraerlo, ordena una serie de danzas y de cantos que coronan el acto con un movimiento y un colorido casi salvajes, de un brillo y de una fuerza espléndidos, sin ejemplo en la historia del teatro lírico. Los famosos Ballets Rusos, en Paris, de 1910 a 1912, lograron con estos *COROS Y DANZAS POLOVITZIANOS*, uno de sus más sonados triunfos.

Se escuchan las *DANZAS POLOVITZIANAS* del *PRÍNCIPE IGOR*, de Borodin, interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Londres y los Coros de los Festivales de Leeds, dirigidos por Sir Thomas Beecham, Baronet.

Del maestro *FERRUCCIO BENVENUTO BUSONI*, pianista y compositor nacido cerca de Florencia el 1º de abril de 1866, hijo de un clarinetista italiano y de una pianista alemana, y muerto en Berlín el 27 de julio de 1924, se presentan tres breves obras para piano.

Como pura personalidad de artista --dice Riemann--, *considerándolo como pianista y compositor a la vez, Busoni hace pensar en Liszt. Conservando su valor de música moderna, sus obras aparecen como el resultado de una total asimilación de los viejos estilos de una Bach y de un Mozart, y como producto --también-- de osadas experiencias en orden a la armonía*

y al timbre. Busoni es un neo-romántico extremo y simultáneamente un neo-clásico.

De Ferruccio Busoni, interpretadas por su discípulo el pianista Egon Petri, se escuchan estas breves piezas: *HOJA DE ALBUM Nº 3*; *ELEGÍA Nº 2*; *A LA ITALIA* y *SONATINA AD USUM INFANTIS.* Además, su arreglo para piano de la *SERENATA* de *DON JUAN*, de Mozart.

ALBAN BERG nació en Viena el 9 de febrero de 1885. Allí mismo murió en diciembre de 1935. Se le tiene por uno de los primeros compositores de la época: se basa su reputación, en gran parte, en una sola obra: su notable ópera *WOZZECK*, de extraordinaria y hasta sensacional carrera triunfal --si breve-- en los teatros europeos. Sus obras están escritas en su mayoría según la técnica del sistema de doce tonos inventado por Arnold Schoenberg, cuyo principal discípulo fué Alban Berg. La música de esta escuela ha sido tenida como abstracta, *cerebral e inhumana*.

La última obra de Berg es el *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA* *En memoria de un Angel* terminado en 1935 y que fué escrito como homenaje a una hija de Alma Maria Mahler (viuda del insigne compositor). Ha sido este *CONCIERTO* la revelación de una obra maestra, a la que Constant Lambert, compositor y crítico y no del todo adicto a la escuela de los Doce Tonos

considera la más bella y significativa pieza musical escrita desde la guerra (1914 -1918).

Con febril instensidad escribió Berg el *CONCIERTO*, concebido como un *Requiem para Manon Gropius*, hija de la viuda de Mahler, y joven amiga íntima de la familia de Alban Berg, y así lo atesta su dedicatoria *A la memoria de un Angel.* La partitura del CONCIERTO es un milagro de organización y fué terminada en el sorprendente breve período de seis semanas. Como en el caso del *REQUIEM* de Mozart este otro vino a ser como el *REQUIEM* de Berg, muerto pocos meses después. El *CONCIERTO* de Berg consta de dos movimientos, cada uno en dos partes. La primera parte del primero mantiene desde el principio un carácter de improvisación. La segunda es un *SCHERZO* con dos trios. Uno de los temas es como un Vals vienés, otro es un canto popular de Carintia: la danza de la doncella ante la Muerte.

En el segundo movimiento los tiempos están invertidos. El violín solo permanece improvisador. Describe el sufrir de la Doncella agonizante. Luego aparece un tema tomado de un coral de una *CANTATA* de Bach. De allí en adelante el violín solo canta una *ELEGÍA POR LA DONCELLA*, una serie de variaciones sobre el himno... Louis Krasner, el violinista que estrenó el *CONCIERTO* el 19 de abril de 1936, interpreta ahora

el *CONCIERTO* de Alban Berg, con la Orquesta Sinfónica de Cleveland, dirigida por Arthur Rodzinski.

18 V 1949

OBRAS DE BYRD - BRAHMS Y BLOCH

WILLIAM BYRD nació en Londres a fines del año 1542 y murió en la misma ciudad el 4 de julio de 1623. Discípulo de Tallis. Desde el año 1563 organista en Lincoln. Siete años más tarde Chantre de la Capilla Real y organista titular de esa Capilla a partir de 1575. En ese año Thomas Tallis y William Byrd recibieron un privilegio real por veintiún años como *únicos impresores y comerciantes de música*. Después de la muerte de Tallis (1585), Byrd quedó como único dueño del privilegio, que cedió años después a Thomas Este. Era Byrd católico, y durante los disturbios religiosos hubo de esconderse varias veces. Es quizás el más importante compositor inglés de música religioso. Fetís lo llama *EL PALESTRINA* o *EL ORLANDO DI LASSO INGLÉS.*

Pero no es menor la importancia de Byrd como compositor de música instrumental. Es uno de los principales fundadores de la escuela de los virginalistas. Varias colecciones manuscritas de la época conservan más de cien piezas suyas para instrumentos de teclado. Compuso Byrd *SALMOS, CANTOS* y *SONETOS* para voces y violas.

Se escuchan hoy algunas obras de William Byrd para *recorder* (Antigua flauta de pico), para *virginal* (espineta: pequeño clavecín) y para viola.

Primero, se escuchan *TRES DANZAS (PAVANA, GALLARDA* y *GIGA*) tocadas por un trio de recorder, virginal y viola. Ahora, *DOS DANZAS* para virginal, de William Byrd. Y, finalmente, *DOS DANZAS* de Byrd, para dúo de recorders; *DOS DANZAS* para recorder y virginal y *TRES DANZAS*, para dos violas y virginal.

Dos obras importantes de *JOHANNES BRAHMS* figuran en el programa de hoy: *EL CANTO DEL DESTINO*, opus 54, para coro y orquesta, y el *MOTETE O HEILAND* opus 74 N° 2 para coro a capella.

En 1868, en vacaciones de verano por el norte de Alemania, leyó Brahms --y la lectura lo impresionó profundamente-- el breve poema *CANTO DEL DESTINO DE HIPERIÓN*, del poeta romántico alemán Federico Hölderlin. El poema presenta el contraste entre la tranquila, impreturbada vida de los celestes, y la irremediable miseria y los inútiles y fútiles esfuerzos de la humanidad, aquí en la tierra.

El *CANTO DEL DESTINO*, de Brahms, se inicia con un preludio orquestal, un pasaje de veintiocho compases de luminosa belleza y suma simplicidad considerado por los críticos como una de las más puras creaciones del maestro. Se escucha el *CANTO DEL DESTINO*, opus 54, de Johannes Brahms, interpretado por la Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Nueva York y los Coros Westminster, dirigidos por Bruno Walter. La Coral Westminster conducida por John Finley Williamson, interpreta ahora el *MOTETE A CAPELLA* de Brahms, opus 74 N° 2 intitulado *O HEILAND*.

ERNEST BLOCH nació el 24 de julio de 1880 en Ginebra. Hijo de comerciante judío. Bloch cuenta que estudió solfeo con Dalcroze, muy niño. A los 17 años dejó su ciudad natal y viajó a Bruselas donde estudió violín con Ysaye. Tres años después estudió en Alemania con Ivan Knorr. Su ópera *MACBETH*, compuesta en 1903 fué aceptada y presentada por la Opera Comique de Paris en noviembre de 1910.

Su *CONCIERTO PARA VIOLÍN* es obra de varios años, entre 1930 y 1937. Terminó Bloch su *CONCIERTO PARA VIOLÍN* en Chatel (Alta Saboya) en enero de 1938. Se tocó por primera vez en Cleveland, por Szigeti, con la Orquesta Sinfónica de Cleveland dirigida por Dmitri Mitropoulus, el 15 de diciembre de 1938. El estilo del concierto es rapsódico; es en el más

innocuo sentido de la palabra, atonal. Pero en conjunto la música no es *modernista* en ningún sentido. Belleza y sonido inspirados por la imaginación y la emoción con su clave. Porque Bloch desdeña y abomina el preciosismo de la intelectualidad de los modernos cerebrales esterilizados, cuando quiera que obstruyen la verdadera ternura y la emoción. Se escucha el *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA* de Ernest Bloch, interpretada por Joseph Zsigeti, violín, y la Orquesta del Conservatorio de Paris, dirigida por Charles Munch.

25 V 1949

OBRAS DE BOCCHERINI - CHAIKOVSKI Y DEBUSSY

LUIGI BOCCHERINI no es sólo el autor del *Minueto de Boccherini*, sino --además y fuera de su música aún en manuscrito-- de 91 cuartetos de cuerda, 125 quintetos (113 con dos violoncellos, 12 con dos violas), 12 quintetos con piano, 18 quintetos con flauta u obóe, 16 sextetos, 54 tríos, 2 octetos, sonatas, dúos, etc. Y 20 sinfonías y hasta 4 conciertos para violoncello, fuera de una serenata para orquesta, 2 oratorios juveniles y una ópera.

No se trata hoy de su música de cámara, sino de uno de sus conciertos para violoncello, el *CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR*, uno de los cuatro reconocidos como auténticos.

Este *CONCIERTO* universalmente admirado, una de sus pocas obras muy conocidas, sugiere a Haydn y Mozart en grado extraordinario. La obra se publicó en 1900, es decir 95 años después de la muerte de su autor. Consta de tres movimientos: *ALLEGRO MODERATO* (y cadencia) – *ADAGIO MA NON TROPPO* y *RONDÓ FINAL* (*Allegro*) (y cadencia).

Se escucha el *CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR*, para violoncello, de Luigi Boccherini, en la insuperable interpretación de Pablo Casals, con la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Sir Landon Ronald.

EL HIJO PRÓDIGO, de *CLAUDIO AQUILES DEBUSSY* es el título de la *CANTATA* o *ESCENA LÍRICA* propuesta a los concurrentes al concurso para el Premio de Roma, en 1884. Debussy logró la victoria con su *CANTATA*. Se sorprendía con su insistente difusión. En realidad apenas anuncia --de muy lejos-- el arte personalísimo del autor de *PELLÉAS Y MELISANDE*.

La gracia a veces blanda de su hechizo, su colorido orquestal imitado de Lalo, del mismo Guiraud, el discreto orientalismo de sus danzas, la hicieron agradable desde el primer momento. La célebre *ARIA DE LIA*, es de *massenetismo* evidente y de *debussianismo* casi indiscernible según Vallas.

Se escucha hoy primero: *PRELUDIO - CORTEJO y AIRE DE DANZA*, en interpretación de la Orquesta Sinfónica de Paris, dirigida por Gustave Cloez; y luego, el *RECITATIVO Y ARIA DE LIA*, cantados por la soprano Dorothy Maynor, con la Orquesta Sinfónica de Filadelfia (dirige Eugenio Ormandy).

A principios del año 1866 *CHAIKOVSKI* comenzó a apuntar algunas ideas preliminares para la sinfonía que pensaba escribir. Esta su *PRIMERA SINFONÍA* se llamaría *ENSUEÑOS DE INVIERNO*.

Esta sinfonía --según Weinstock-- *es la composición que más angustias le produjo de cuantas escribió Chaikovski. Este era un joven de 26 años, cansado por exceso de trabajo, hipersensible y neurasténico. El joven compositor no logró terminar su sinfonía en el verano de 1866. La terminó a fines del año. Se tocó su tercer movimiento el 22 de diciembre. Esta parte, a veces trivial y a veces caprichosa, es interesante por contener como Trio el primero de los numerosos valses orquestales que escribió su autor. En febrero de 1867 Rubinstein dirigió en San Petersburgo los dos movimientos centrales (segundo y tercero). Es curioso que el bello segundo movimiento, evocador ADAGIO CANTABILE titulado TIERRA*

DESOLADA, TIERRA DE NIEBLAS, no haya despertado entusiasmo inmediatamente. Está orquestado para sola cuerda con sordina, maderas y trompas. Es una pintura musical consumada, teñida por la tranquila melancolía de muchos paisajes umbríos. Por fin, el 15 de febrero de 1868, la Sociedad Rusa de Música de Moscú, dirigida por Nicolás Rubinstein, ejecutó la Sinfonía completa. Fué un éxito innegable. Esta vez el segundo movimiento, tan cantabile, había hecho efecto.

A pesar de tan buena acogida, la PRIMERA SINFONÍA de Chaikovski tardó 16 años en volver a ser tocada en Moscú. Nunca fué popular en ninguna parte. Todavía en 1899, James Gibbons Huneker encontraba que su instrumentación era moderna pero descubría en ella la azucarada volubilidad... el cantabile azucarado.. la fluidez detestable de Mendelssohn. Y que la sinfonía entera estaba monótonamente en Sol menor. A propósito del primer movimiento, ENSUEÑOS EN UN VIAJE DE INVIERNO, añadía que el lodo debía de haber llegado a los tobillos... Chaikovski revisó su SINFONÍA en 1883.

La Sinfonía ENSUEÑOS DE INVIERNO es, en esencia --dice David Hall-- *una serie de descripciones de estados anímicos. El ALLEGRO TRANQUILLO inicial, llamado ENSUEÑOS DE UN VIAJE DE INVIERNO, principia con un tema folklórico cuya instrumentación para flautas y cuerdas es harto mendelssohniana.*

El segundo movimiento --ADAGIO CANTABILE, MA NON TANTO-- con la inscripción TIERRA DESOLADA, TIERRA DE NIEBLAS, es por la pureza de su melodía muy bella comparable a los mejores momentos de Chaikovski. De notable intensidad dramática es la elaboración de la melodía secundaria, a cargo de las trompas y de las cuerdas asordinadas.

El SCHERZO (Allegro scherzando giocoso) es agitado y nervioso. El Trio es notable --ya se dijo-- por ser el primero de los abundantes valses orquestales del autor.

El movimiento final (Andante lugubre – Allegro maestoso – Allegro vivo), es de alegre y festivo estilo ruso.

Se escucha --en estreno-- la *PRIMERA SINFONÍA* de Chaikovski, opus 13, en Sol menor, intitulada *ENSUEÑOS DE INVIERNO*. La interpreta la Orquesta Sinfónica de Indianapolis dirigida por Fabien Sevitski.

1º VI 1949

OBRAS DE LEONARDO VINCI
HAYDN - BEETHOVEN y DELIUS

LEONARDO VINCI, compositor de óperas, nació en Strongoli (Calabria) en 1690 y murió en Nápoles el 28 de mayo de 1730. Discípulo de Gaetano Greco en el Conservatorio de los Pobres de Jesucristo en Nápoles (condiscípulo de Pergolese). Vinci fue maestro de la Real Capilla y constribuyó al perfeccionamiento del recitativo acompañado. Compuso, de 1719 a 1730, 40 óperas para diversos teatros italianos, particularmente para Nápoles (25 óperas) y para Roma (11 óperas). *IFIGENIA EN TÁURIDE* y *ASTIÁNAX* lograron éxito ruidoso. Pero no sólo compuso para el teatro: gustaba mucho de la música religiosa, de manera que compuso 2 Oratorios, 2 Misas y numerosos Motetes.

Además, es muy interesante su aporte a la música de cámara. De su música de este género se escucha hoy la *SONATA EN RE MAYOR*, para flauta y clavecín, interpretada por René Le-Roy y Yella Pesl.

Las *SINFONÍAS* de *HAYDN* son numerosas. Se cuentan hasta 154, fuera de 14 más que se le atribuyen, quizá equivocadamente. Algunas de ellas, las compuestas tempranamente, son de poco interés. Las más notables son las 23 últimas, y particularmente las 12 llamadas *SINFONÍAS SALOMÓN*, entre las que se cuentan la *OXFORD*, la *SORPRESA*, la *IMPERIAL*, la *MILITAR*, la del *TIMBALAZO*, la del *RELOJ*, y la de *LONDRES*.

La *SINFONÍA JUGUETE* o *DE LOS JUGUETES* es contemporáneas de la *SINFONÍA OXFORD*, en Sol mayor, compuesta en 1788. Esta breve *SINFONÍA DE LOS JUGUETES*, la compuso Haydn después de una visita a una feria de juguetes en Viena, y es un simple juego de buen humor, en el que, con la base orquestal de violines y contrabajo, los instrumentos solistas son todos de carácter burlesco: carracas, pitos, trompetas y tambores de juguete.

La *SINFONÍA JUGUETE* de Haydn se escucha interpretada por la Orquesta Sinfónica dirigida por Felix Weingartner.

El segundo grupo de *CUARTETOS* de *BEETHOVEN* (los Tres Cuartetos opus 59, compuestos en 1806 y dedicados al conde Razumovski) son en seis años posteriores a los Seis primeros Cuartetos, opus 18. El *CUARTETO RAZUMOVSKI* que hoy se escucha en grabación de estreno, es el segundo de ellos, es decir el *CUARTETO Nº 8* de los de Beethoven, en Mi menor.

Marion Scott dice que *este Cuarteto sigue más constantemente (que el SÉPTIMO) la inspiración patética y está ensombrecido de misterio en los dos primeros tiempos. Acerca del tiempo lento, MOLTO ADAGIO, Beethoven dijo una vez a Holz que lo había concebido mirando las estrellas y contemplando la armonía de las esferas. Aquí el asombro del hombre ante la muerte se une al asombro solemne de la contemplación de los astros. Si hay algo de verdad en la ley de las asociaciones* --agrega Scott-- *entonces este ADAGIO de Beethoven fortalece la idea de que el CUARTETO Nº 8 y la carta a la Amada Inmortal pertenecen a la misma época. El ALLEGRETTO que sigue al ADAGIO y que toma el lugar del SCHERZO, es tan ingenioso que cuando la melodía rusa lo penetra en el Trio, el efecto es casi sobrenatural. Es la misma melodía rusa que Musorgski utilizará en el primero acto de BORIS GODUNOV. Un terrorífico Final, que comienza en Do mayor, cierra este maravilloso CUARTETO EN MI MENOR.*

El primer movimiento de este Cuarteto, *ALLEGRO*, difiere notablemente del del anterior: si es pleno de idealismo y de serenidad el del séptimo, el del octavo es singularmente realista; el *MOLTO ADAGIO* es uno de los más bellos movimientos lentos de todos los cuartetos

de Beethoven: es un himno profundamente religioso y no obstante deliciosamente humano.

Dice Marliave que *el ALLEGRETTO es de un carácter particular que parece precursor de las MAZURCAS de Chopin. En el Final Presto, la gram exultación beethoveniana, que no había aparecido sino intermitentemente en el primer y tercer movimientos, celebra su triunfo en este trozo en fiesta, el más brillante final de cuarteto escrito hasta entonces...*

Se escucha el *CUARTETO Nº 8* de Beethoven, el N° 2 de los *RAZUMOVSKI*, en Mi menor opus 59 N° 2, interpretado (grabación de estreno) por el Cuarteto Paganini.

RESACA MARINA o *DESPOJOS DEL MAR* es una serie de poemas de Walt Whitman. *FEDERICO DELIUS* utilizó el primero de esos poemas para su obra *DESPOJOS DEL MAR*, para barítono solista, coros y orquesta, terminada en 1903 y presentada por vez primera en Essen tres años más tarde. La inspiración del poema deriva de los recuerdos infantiles de Whitman, en Long-Island que el poeta llama Paumanok, usando el viejo nombre indio. Los restos de naufragios en las playas --dice Frances Winwar-- tenían cosas que contarle, los faros que atravesaban la obscuridad con señales despertaban su asombro, se remontaba con los pájaros acuáticos que construían sus nidos en las bahías y aprendió más de la vida a su alrededor que en cualquier libro. Conoció la dicha y la alegría y la exaltación de un

cuerpo sano, pero supo también que en la vida todo no era felicidad, que las partidas y las penas formaban también el corazón de la experiencia.

En la Obra de Delius alternan los coros, el solista, el solista con los coros, etc., etc. Es una de las más bellas y vigorosas obras de Federico Delius. Se dá el texto de Whitman, pero no en integridad. Sólo la tercera parte inicial. Principia así el viejo Walt:

Una vez Paumanok,
cuando el perfume de las lilas se esparcía en el aire
y crecía la hierba del Quinto mes,
sobre esta playa en algunas zarzas,
dos huéspedes plumados de Alabama, dos juntos,
y su nido, y cuatro huevos verde-claro moteados de castaño
y cada día el pájaro macho de aquí para allá, rodando siempre,
y cada día el pájaro hembra, silencioso, agachado en su nido,
/ con los ojos vivaces,
y cada día yo, un muchacho curioso, nunca demasiado cerca para
/ no estorbarlos,
espiando cautelosamente, interpretándolos, absorto...

(la primera parte la canta el Coro, la segunda, el Solista con coros). Y ahora sigue el Coro:

¡Resplandece! ¡Resplandece! ¡Resplandece!
¡Vierte tu calor, gran sol!
Mientras juntos nos asoleamos, los dos juntos
Soplen vientos del Sur o soplen vientos del Norte,
Venga el día blanco o la noche venga negra...

Y dice el Solo:

¡Hogar, y ríos y montañas del hogar, (y el Coro)
cantando siempre no pensando siempre,
pero los dos siempre vigilando...

Y ahora el Solo:

Hasta que de pronto,
Muerta tal vez, sin saberlo su compañero
Una mañana el pájaro hembra no se hallaba agachado en el nido,
Ni volvió esa tarde, ni a la tarde siguiente,
Ni volvió a aparecer nunca.

Y desde entonces, durante todo el verano, entre el rumor del mar,
y a la noche bajo la luna llena en el más sereno tiempo,
y sobre el ronco oleaje del mar,
o volando de zarza durante el día,
vi y oí a intervalos al que quedaba, el pájaro macho,
el solitario huésped de Alabama.

Luego sigue el Coro etc., pero no es posible citar todo el texto de Whitman, por su longitud. *DESPOJOS DEL MAR*, de Federico Delius, interpretado por el barítono John Brownlee, los Coros London Select, y la Orquesta Sinfónica de Londres, dirección de Thomas Beecham.

13 VII 1949

OBRAS DE BACH - MOZART
FERROUD y RICHARD STRAUSS

El *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA*, en Re menor, de *JUAN SEBASTIAN BACH*, con que se inicia el programa, es la versión original que le sirvió al insigne maestro para escribir más tarde en Leipzig, el *PRIMER CONCIERTO*, en la misma tonalidad de Re menor para piano y orquesta. Los manuscritos originales del *CONCIERTO PARA VIOLÍN* estuvieron en poder de Friedemann Bach durante varios años de su existencia errabunda, pero se extraviaron luego y no se volvió a saber de ellos (datos en nota de Juan Manuel Puente). La nueva partitura es un "milagro de amor y recomposición, cumplido por Robert Reitz, con base en los manuscritos originales de la versión posterior para piano, que todavía se conservan".

Joseph Szigeti, con una pequeña orquesta de cámara --conforme a la tradición--, pequeña orquesta integrada por miembros de la Orquesta de la Sociedad Nuevos Amigos de la Música, dirigida por Fritz Stiedry, toca el *CONCIERTO EN RE MENOR*, para violín y orquesta de Juan Sebastian Bach. Estos son los movimientos del Concierto: *ALLEGRO - ADAGIO - ALLEGRO*.

El *SEXTETO EN FA MENOR*, K 522 de MOZART, a menudo designado en el título de *LOS MÚSICOS ALDEANOS* o *SINFONÍA DE LOS CAMPESINOS*, se titula en realidad *UNA BROMA MUSICAL*. Así la inscribió el propio Mozart

en el catálogo de sus obras. Sobre el sentido verdadero de esta parodia o caricatura de una Sinfonía parece haberse estado en total equivocación.

Hermann Abert abre nuevas perspectivas: *lo que se tomó hasta ahora por una sátira de la ejecución de pobres músicos inhábiles, se dirige en realidad a burlar la ignorancia infatuada del compositor que ambiciona escribir algo que parezca --de muy lejos-- a una Sinfonía. Mozart adopta el cuadro de una vieja sinfonía para cuarteto y dos trompas, o, mejor, sueña con el divertimento, que por entonces se practicaba en Viena y que le daba a cualquier compositor la posibilidad de hacerse popular rápidamente.*

La *BROMA MUSICAL* de Mozart tiene los cuatro movimientos de una verdadera sinfonía clásica. En el primer movimiento, pasajes enteros no dan lugar sino a un acompañamiento que bordonea en los bajos y en los altos sin que ninguna línea suplementaria venga a dar sentido a este murmullo anónimo. Pero si se trata de algo que quiere asemejarse que quiere hasta dar la ilusión de una Sinfonía. Las largas e ineptas fiorituras --agrega Saint-Foix-- del movimiento *LENTO* nos invitan a representarnos un violinista muy ambicioso y nos revelan un compositor presa del peor sentimentalismo que se esfuerza en traducirlo de la más pobre manera. La longitud del movimiento *LENTO* la sobrepasa aún el trío del *MINUETO*, del tamaño completamente desusado. Algunos tímidos ensayos

de contrapunto conducen a la reentrada del *MINUETO.* Pero el *FINAL* es, quizá, lo más notable. Es un vaivén de ideas separadas unas de otras, sin ninguna continuidad lógica: cosa de un espíritu más fértil en ensayos que en realizaciones. Y se trata de un verdadero *RONDÓ* agudo y grosero a la vez, en el curso del cual surge una multitud de cosas imprevistas, entre ellas un ensayo serio y grotesco de fugato.

Se escucha el *SEXTETO EN FA MENOR*, K 522 de Mozart, o sea *UNA BROMA MUSICAL* o *CARICATURA DE UNA SINFONÍA*. Interpretan la obra el Cuarteto de Cuerdas Kolisch y los trompistas Domenico Caputo y John Barrows.

PEDRO OCTAVIO FERROUD nació en enero de 1900 y murió en plena madurez en un *estúpido accidente de automóvil*, en Hungría el 17 de agosto de 1936.

Landormy dice que su *SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO* y sus *TRES POEMAS INTIMOS* (texto de Goethe) forman, por su contraste mismo, un elocuente resúmen sumario de la obra de Ferroud: dos tendencia extremas que se completan sin contrariarse. La música de cámara de este eminente compositor francés comprende: *TRES PIEZAS PARA FLAUTA SOLA*, una *SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO*, un *TRIO PARA OBOE, CLARINETE Y FAGOT*, un *CUARTETO DE CUERDAS* (que no pudo terminar) y la *SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO*, que hoy se escuchará.

Esta *SONATA* está escrita en contrapunto a tres partes, la una confiada al violoncello, la otra a la mano derecha del piano y la tercera a la mano izquierda, como en las Sonatas para piano y violín de Bach, contrapunto que no tiene nada de pesado, sino que es, al contrario, ondulante y ligero, que vuela aéreo y libre con imprevisible fantasía en sus tres movimientos: *CAPRICHO - INTERMEZZO* y *RONDÓ*. Tocan la *SONATA EN LA MAYOR*, de Pierre Octave Ferroud, Maurice Maréchal, violoncello, y la pianista Helene Pignari-Salles.

En grabación de estreno se escuchará --para finalizar este programa-- la *BURLESCA EN RE MENOR* de *RICHARD STRAUSS*.

A los 21 años, Richard Strauss (que ahora tiene 85) era un joven compositor y director es segundo de Hans von Bulow... Además admiraba con pasión a Brahms... Cuando tenía 22 años compuso la *BURLESCA* con visible influencia brahmsiana. Apesar de ello y de que la compuso para el pianista y director Bulow éste la declaró *intocable*. Pero se tocó cuatro años después, el 21 de junio de 1890. El solista fué Eugene D'Albert, a quien Strauss dedicó la obra. Strauss dirigió la orquesta en esa ocasión.

La *BURLESCA EN RE MENOR* de Strauss, para piano y orquesta, está escrita en estilo francamente de *Bravura*. Se inicia con la presentación del ritmo principal en los timbales seguido por toda la orquesta con su airoso tema. Entra el piano brillantemente, dialoga brevemente con la orquesta... En esta parte inicial es particularmente visible la influencia de Brahms. Continúa el piano en libre estilo rapsódico, alternando con la orquesta. La *BURLESCA EN RE MENOR* de Richard Strauss, se escucha en grabación de estreno. La interpretan: el pianista Claudio Arrau, y la Orquesta Sinfónica de Chicago. Dirección: Desiré Defaw.

3 VIII 1949

OBRAS DE MOZART - LALO y PISTON

Dos Sonatas para piano y violín de *MOZART*, que hoy se ofrecen en audición de estreno, las interpreta, en la parte del violín, Simón Goldberg, que actuó esta misma noche en el Colón y actuará nuevamente en la noche del viernes próximo.

La *SONATA EN FA MAYOR*, para piano y violín, K 377, de Wolfgang Amadeo Mozart, fué compuesta en Viena, entre abril y julio de 1781, junto con otras tres de las que integran un grupo de seis Sonatas publicadas como opus 2 de Mozart.

El primer *ALLEGRO* de la *SONATA EN FA MAYOR*, K 377 es presuroso y apasionado que le confiere a la obra un carácter muy particular a base de altiva belleza y de nobleza de acentos. El tema inicial lo expone el piano. Luego el violín se apodera del canto. Es magnífico el desarrollo de este primero movimiento. Se acentúa aún más su carácter tumultuoso, y el torrente musical no se detiene sino para finalizar el movimiento.

El *ANDANTE* de la *SONATA* es un tema variado en Re menor. Cada instrumento expone el tema: primero el piano, luego el violín. La continuación del tema o su respuesta da lugar a un cambio de imitaciones muy expresivas entre los dos contendores. La primera variación corresponde al piano, la segunda al violín, la tercera es un canto del violín con fulgurante acompañamiento del piano.

La sexta y última variación --dice Saint-Foix-- *puede considerarse como la anticipación tonal del final de CUARTETO EN RE MENOR de mismo Mozart. El final de esta SONATA --TEMPO DI MENUETO-- es un RONDÓ con muy extensos temas. A cada instrumento pertenece una exposición del tema inicial, seguridad de la respuesta a ese tema. A la doble exposición corresponde un doble intermedio. Luego un intermedio central. El retorno del RONDÓ es seguido de la coda, y la SONATA termina de manera dulcemente poética...*

La pianista Lili Krauss y el violinista Simon Goldberg interpretan la *SONATA EN FA MAYOR*, K 377, de Mozart. Son estos los movimientos de la *SONATA: ALLEGRO - ANDANTE* (*tema variado*) y *RONDÓ* (*Tempo di menueto*).

EDUARDO LALÓ nació el 27 de enero de 1823 y murió el 22 de abril de 1892. Una de sus obras más universalmente conocidas, la más popular de todas las suyas, es su *SINFONÍA ESPAÑOLA*, opus 21, compuesta en 1874, estrenada en Paris el 7 de febrero de 1875 por Sarasate, a quien Laló dedicó la obra. La *SINFONÍA ESPAÑOLA* es, en realidad, un concierto para violín y orquesta. Consta la obra de cinco movimientos. El tercero de ellos --*INTERMEZZO*-- se suprime casi siempre en los conciertos y en las grabaciones en discos. Pero en la versión de hoy (grabación de estreno) se escucha la obra completa. Los lejanos orígenes hispanos de Laló aparecen muy visibles y en forma brillantísima en su *SINFONÍA ESPAÑOLA*, obra de incomparable riqueza así melódica como armónica, y cuyos trozos evocan una España nerviosa y apasionada. El primer movimiento de la *SINFONÍA* conserva algo de solemnidad que corresponde a una Introducción (según Chantavoine). El segundo es una especie de *ALBORADA*, maravillosamente caprichosa y ligera. El tercero es, en contraste, algo parecido a una *HABANERA* melancólica y ardiente. El cuarto

movimiento es un magnífico canto, de concentrada emoción y áspera tristeza. El quinto y último --también según Chantavoine-- parece traer los ecos de una fiesta luminosa y turbulenta. En otros términos, los movimientos del *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA* de Eduardo Laló, conocido como *SINFONÍA ESPAÑOLA*, son estos: *ALLEGRO NON TROPPO* en Re menor *SCHERZANDO* (*Allegro molto* en Sol mayor *INTERMEZZO* (*Allegretto non troppo* en La menor) *ANDANTE* en Re menor, y *RONDÓ FINAL* (*Allegro* en Re mayor). Y se escucha la *SINFONÍA ESPAÑOLA*, opus 21 de Laló (en grabación de estreno) interpretada por Yehudi Menuhin con la Orquesta Sinfónica de Paris dirigida por George Enescu.

La *SONATA EN SOL MENOR*, K 379, de Mozart, --para piano y violín-- es una gran obra en realidad en tres movimientos aunque en dos aparentemente. Se inicia con un extenso y noble ADAGIO a la italiana, a modo de majestuoso preludio. Animado del mismo espíritu noble y grandioso es el febril y fogoso *ALLEGRO* que le sigue. El *PRELUDIO* o *ADAGIO* lo expone el piano. Luego el violín pero únicamente los tres primeros compases, su continuación que es nueva, se extiende, cada vez más expresiva, sobre un acompañamiento del piano en triples corcheas. Surge un nuevo tema, *forte*, seguido de un ritornelo. Hacia el final, una modulación hacia la tonalidad menor, ya que el *ALLEGRO* siguiente

encadenado al *PRELUDIO*, es en Sol menor. El *ALLEGRO* es demasiado corto en comparación con el *PRELUDIO*. Termina bruscamente, casi cruelmente este sorprendente *ALLEGRO*. Y termina la *SONATA* con un tierno *ANDANTINO CANTABILE* en mayor, *Andantino* de aire casi popular que dá lugar a cinco variaciones, a más de una repetición del tema (*Allegretto*) seguida de una Coda, con la que finaliza la obra de manera dulce y atenuada.

Lili Krauss, piano, y Simon Goldberg, violín, tocan la *SONATA EN SOL MENOR*, K 379, de Mozart.

WALTER PISTON es un compositor de los Estados Unidos de Norte América, de origen italiano (su abuelo era de apellido Pistone).

Dice Aarón Copland *que si se interrogara a los compositores extranjeros tales como Stravinski o Hindemith, a qué compositor estadinense admiran más, contestarían ellos probablemente que a Walter Piston. Por uno de estos dos motivos: o porque su música es de un nivel tan elevado en gusto y calidad como para dejar atrás a cualquiera otro compositor de su país, o porque se expresa en un lenguaje tan poco norteamericano como para parecer perfectamente familiar a los músicos del Viejo Mundo.*

De Walter Piston, nacido en 1894, se escucha su *PRELUDIO Y ALLEGRO* para órgano y orquesta.

17 VIII 1949

Para este programilla, en tan alta ocasión se ha elegido una variada secuencia --distintos géneros-- de obras musicales en obras suyas poéticas y dramáticas inspiradas. Se inicia el programa con la *OBERTURA* que *BEETHOVEN* compusiera en 1810 para la tragedia *EGMONT* de Goethe. El héroe de la tragedia, Lamoral conde de Egmont, barón de Piennes y príncipe de Gavre, murió decapitado el 5 de junio de 1568 por haber intentado independizar del yugo de los españoles a su patria.

La *OBERTURA* de *EGMONT* resume el drama: se inicia con rudos acordes que anuncian la resolución de Egmont, continúa en un ritmo subyugante, apasionado, a veces entrecortado y de acento desolado, que traduce las luchas del héroe. Para terminar en el silencio por la muerte del héroe, pero adviene una triunfal conclusión, de modo inesperado, que proclama la victoria de la libertad, lograda por el sacrificio de Egmont. Interpreta la *OBERTURA* de *EGMONT*, de Beethoven, compuesta para la tragedia de Goethe, la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Kleiber.

Segunda obra de este programa es la *OBERTURA* de *MENDELSSOHN* intitulada *MAR TRANQUILO Y PRÓSPERO VIAJE*. Esta *OBERTURA* ilustra dos breves poemas de Goethe, que dicen así --en prosa--: *MAR TRANQUILO:* una calma profunda reina sobre las aguas; el mar, inmóvil, reposa, y el inquieto piloto contempla por todas partes su quieta superficie. Ningún viento de ninguna parte. ¡Un horrible silencio de muerte! En la inmensa extensión ni una ola. *PRÓSPERO VIAJE:* Las nubes se desgarran, claro el cielo, Eólo desata la cadena inquieta, los vientos murmuran, el marinero se apresta. ¡Aprisa! ¡Aprisa! Las olas se separan, se acerca la lejanía: ¡y ya veo el puerto...! La *OBERTURA* de Mendelssohn consta de dos secciones: la primera es un *ADAGIO*, y la segunda un *MOLTO ALLEGRO VIVACE* seguido de un *ALLEGRO MAESTOSO*. La *OBERTURA* de Mendelssohn, *MAR TRANQUILO Y PRÓSPERO VIAJE*, opus 27, que ilustra los breves poemas de Goethe, se escuchará tocada por la Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Leo Blech.

Se continúa con una obra de altísimo valor, la *RAPSODIA* opus 53, de *BRAHMS*, compuesta en 1869, para contralto, coro masculino y orquesta. La *RAPSODIA* se inspira en un fragmento del *VIAJE INVERNAL POR EL HARZ*, de Goethe. Este es el texto --la parte que se canta en la *RAPSODIA*--:

Pero aparte quién va?
El ramaje oculta su senda,
a su paso apriétanse más los matorrales, se yerguen los herbajos,
lo ahoga el erial.

Ah, quién cura el sufrir del que el bálsamo envenena,
de quién el rencor en la copa de amor bebió?
Desdeñado y hoy desdeñoso,
cuanto vale en él va devorando en oculto egoísmo.

Si hay en tu salterio, padre amoroso, un canto
que su oído distinga, sána su corazón!
Abre la turbia mirada sobre los manantiales
al sitibundo del desierto!

La *RAPSODIA* de Brahms, inspirada en un fragmento del *VIAJE AL HARZ EN INVIERNO*, de Goethe, la interpretan: Marian Anderson, contralto, el Coro Masculino de la Universidad de Penna y la Orquesta de Filadelfia. Dirige Ormandy.

EL *APRENDIZ DE BRUJO* de *PAUL DUKAS*, se inspira en la célebre *BALADA* de Goethe, admirable por el profundo sentido que surge de la fábula. Se da el texto completo de la *BALADA* de Goethe (versión de Otto de Greiff)

Ya que al cabo el viejo brujo abandona su guarida,
sus fantasmas a mi influjo nuevamente cobren vida.
Yo bien se sus tretas y ensalmos usar,
Y con sus recetas milagros obrar.

Bróta, bróta! Borbotones a montones desparráma!
Es el agua que borbota y a torrentes se derrama.

Ven conmigo, escoba vieja, mucho tiempo esclava has sido.
Tus harapos sucios déja y a mis voces présta oído.
Ya un balde te dí, cabeza tendrás y piernas, que así más aprisa irás.

Bróta, bróta! Borbotones a montones desparráma!
Es el agua que borbota y a torrentes se derrama.

Premurosa va a la fuente; ya se llega hasta la orilla;
Y anda y anda raudamente, y es sin duda maravilla.
Cómo no se sacia de ir y tornar! Este balde vácia y otro va a llenar.

Básta, céde! Pára, fréna! Ya está llena la medida!
Desdichado! ¿Qué sucede? ¡El conjuro se me olvida!
El conjuro que refrene tan insólita carrera!
Sin descanso párate y viene la que ruin escoba fuera!
Agua y agua trae, no puede cejar; y es río que cae, y es torrente
/ y mar!
Ya no puedo contenerte, tras de haberte transformado!
Pero ya me coge el miedo. Con qué fuego me ha mirado!

Anegando estás la casa, oh criatura aborrecible!
Que por todas partes pasa tu diluvio incontenible.
Escoba, ya césa! Déja de correr. Deténte y regrésa a tu antiguo ser!

Esta racha no detengo? Ya te tengo. Soy más fuerte,
Porque filo tiene el hacha y en pedazos he de verte.

Y otra vez el duende avanza; ya te alcanzo; en guardia, duende!
Ya mi cólera te alcanza, y muy diestra el hacha hiende.
Excelente! Bravo! En dos las partí! La esperanza al cabo a tornado
/ a mí!

Desdichado! Cada pieza se endereza y ágilmente
cada cual va por su lado! Alto cielo, sé clemente!

A torrentes fluye ahora agua, en sala y escalera.
Qué invasión aterradora! Ven, maestro, antes que muera!
Ya el maestro baja! ¡De ti he menester! Nadie los ataja sino
/ tu saber.
A tu esquina, barrendera! Fuéra, fuéra! Que en tal trago
los espíritus domina solamente el viejo mago.

La música brillante, espiritual, rútila de Paul Dukas traduce con rara fortuna el misterio de la fórmula mágica, el trastabillar y luego las locas gambetas de la escoba y las oleadas vertidas por el balde descontrolado.

Por primera vez se tocó el Scherzo Sinfónico *EL APRENDIZ DE BRUJO* de Paul Dukas, el 18 de mayo de 1897, en Paris. Hoy se escucha interpretado por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris, dirigida por Philipe Gaubert.

Innumerables son las obras musicales de diverso género inspiradas en el *FAUSTO* de Goethe. La *OBERTURA FAUSTO*, de *WAGNER*, fué proyectada como el primer movimiento de una sinfonía y fué esbozada en Paris en los obscuros días de la máxima pobreza del compositor. Se llamó originalmente *FAUSTO EN LA SOLEDAD*. Se estrenó la *OBERTURA FAUSTO* de Wagner

en Dresde, el 22 de julio de 1844. Wagner revisó la obra once años después.

Es una obra sinfónica que trata de expresar musicalmente el carácter del héroe creado por el poeta, es decir, la inquietud de un alma destinada a las torturas de la duda, a la amargura del desencanto y cuyos ímpetus caen bajo el peso de la desesperanza (según Chantavoine). Se escucha *UNA OBERTURA FAUSTO*, de Wagner, tocada por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Sir Thomas Beecham, baronet.

En lugar de las arias ofrecidas, de óperas inspiradas en el *FAUSTO* de Goethe, este programa termina con tres trozos orquestales de *LA CONDENACIÓN DE FAUSTO*, de Berlioz, a saber: La *MARCHA HÚNGARA RAKOCZY,* la *DANZA DE LOS SILFOS*, y el *MINUETO DE LOS FUEGOS FATUOS, PRESTO y WALTZ*. Interpreta estos trozos de la obra maravillosa de Berlioz, la Orquesta Sinfónica de Londres. Dirige el maestro Beecham.

24 VIII 1949

La *SONATA EN MI BEMOL MAYOR* –K 380-- de *WOLFGANG AMADEO MOZART*, es una pieza destinada al lucimiento, dice Blom, pero lucimiento de calidad verdaderamente mozartiana, que realza su valor musical, sin ahogarlo con ornamentos no significativos. Hay en ella un hermoso y amplio movimiento *lento* en Sol menor y un muy bien desarrollado *RONDÓ*.

Compuesta entre abril y junio de 1781, es esta Sonata la primera de las seis que forman el opus 2 editado por Artaria en Viena, a fines de 1781.

La *SONATA EN MI BEMOL* se inicia con un sentimiento de brillante seguridad: los acordes primeros del *ALLEGRO* son seguidos de un ritornelo que forma doble exposición. Tornan los acordes, repetidos y modulados en vigorosas imitaciones en que opónense los dos instrumentos. Diálogo seguido de un nuevo ritornelo que lleva al segundo tema, expuesto por el violín. El piano repite el segundo tema. Luego una especie de tercer tema, primero en el violín, después en el piano. En seguida el desarrollo...

El *ANDANTE CON MOTO* es en Sol menor, lo que siempre tiene en Mozart harta significación. Se trata de un tema único, adornado de grupetti, que expone el piano, y luego lo toma nuevamente con el acompañamiento en el violín. Este canto conserva en el violín su aire de lamento fértil en cromatismos. Viene después un nuevo pasaje. Torna el canto inicial, fundamento de todo el *ANDANTE*, y no ofrece más cambios --para concluir-- este movimiento casi-dramático.

El *RONDÓ* (*Allegro*) con su tema encantador, lo ataca el piano solo. A este tema, ya en el violín, sigue un ritornelo que se reproduce dos veces. Luego un retorno muy variado del final del tema del *RONDÓ*, un ritornelo y un nuevo tema. Finalmente, una brillante coda y un ritornelo no menos brillante, ponen término a la *SONATA*.

Esta *SONATA PARA PIANO Y VIOLÍN*, en Mi bemol mayor, K 380, de Mozart, se escucha interpretada por Lili Kraus y Simon Goldberg a quien ha poco se escuchó en el Colón.

(texto inconcluso) 31 VIII 1949

La forma del concierto le fué revelada a *BACH* cuando vivía en Weimar. Durante 25 años, es decir de 1710 a 1735 no cesa Bach de explotarla. Se tiene de Bach una treintena de conciertos. Destinados unos a uno o dos instrumentos solistas, otros a un grupo instrumental: estos últimos son conocidos con el nombre de *CONCIERTOS BRANDENBURGUESES*. Entre los primeros los hay para instrumentos de teclado: para uno, dos, tres o cuatro pianos o clavecines, con orquesta, los hay para uno o dos violines y orquesta. Hoy se presenta su *TRIPLE CONCIERTO*, es decir el *CONCIERTO PARA CLAVECÍN, FLAUTA, VIOLÍN Y ORQUESTA*, en La menor, muy emparentado con los *CONCIERTOS BRANDENBURGUESES* tanto por el espíritu como por la forma. Bach utiliza en su *TRIPLE CONCIERTO* un *PRELUDIO Y FUGA* anterior, para clavecín, e incorpora en él el *ADAGIO* de la *TERCERA SONATA PARA ÓRGANO*. Audaz transformación de completo éxito.

Se escucha el *CONCIERTO EN LA MENOR*, de Juan Sebastian Bach, para clavecín, flauta, violín y orquesta, interpretado por Yella Pesl, Frances Blaisdell y William Kroll como solistas, con orquesta de cuerdas dirigida por Carl Babmerger.

Los movimientos del Concierto son estos: *ALLEGRO - ADAGIO MA NON TANTO E DOLCE* y *FINAL: ALLA BREVE*. Como se dijo los materiales básicos de este *CONCIERTO* se encuentran en el *PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR* para clavecín, del mismo Bach, y su movimiento lento lo tomó Bach de *su SONATA PARA ÓRGANO* en Re menor.

El *TERCER CUARTETO* de *DVORAK* fué compuesto a solicitud de Jean Becker, director del célebre Cuarteto Florentino, que deseaba de Dvorak una nueva obra de estilo eslavo. Dvorak empezó el cuarteto en diciembre de 1878 y lo concluyó para marzo del año siguiente. Joachim y sus amigos lo tocaron el 29 de julio, junto con otra obra de Dvorak: su *SEXTETO EN LA*, opus 48.

El *CUARTETO Nº 3*, en Mi bemol mayor, opus 51 de Dvorak, fascina al oyente desde el primer compás, ya que su música fluye con la mayor libertad y espontaneidad y aunque no puede calificarse exactamente la obra como resplandeciente y risueña, ya que su primer movimiento sugiere una oculta melancolía, y la *DUMKA* y la *ROMANZA* son de muy distinto sentimiento, si es verdad que en su conjunto la música es animada por una amable y afectiva cualidad que son sin duda de efecto *resplandeciente y risueño*.

Este *CUARTETO* de Dvorak lo toca ahora el Cuarteto de Cuerdas Lener, integrado por Jeno Lener, Smilovits, Roth y Hartmann, y consta de estos cuatro movimientos: *ALLEGRO MA NON TROPPO - DUMKA* (*Elegía*): *ANDANTE CON MOTO. VIVACE. PRESTO* - *ROMANZA* (*Andante con moto*) – y *FINAL* (*Allegro assai*).

Se anunció una versión abreviada de *HANSEL Y GRETEL* de *HUMPERDINCK*. Pero con todo y ser abreviada, no cabe en los minutos de que se dispone, por modo que se reemplaza con una *SUITE* orquestal de esa ópera: *HANSEL Y GRETEL* La *SUITE* consta de estas partes: *OBERTURA - PANTOMIMA DEL SUEÑO* y *VALSE*. La *OBERTURA* de *HANSEL Y GRETEL* es una espléndida introducción a la obra y se inicia con la melodía de la plegaria que cantan los chicuelos en el acto segundo. El tema lo tocan las trompas. Luego viene el tema que acompaña el despertar de los niños por el Hada del Amanecer. Después la alegre melodía que se escucha cuando Hansel y Gretel son rescatados. Luego de brillante culminación se oye nuevamente el tema de la Plegaria.

7 IX 1949

Posiblemente es no sólo una grabación de estreno sino una audición de estreno la de la *SONATA Nº 7*, en Do mayor K 309 de *MOZART*.

Esta *SONATA* fué compuesta entre el 30 de octubre y el 8 de noviembre de 1777, en Manheim. Mozart, en su correspondencia, dice el 23 de octubre que, en un concierto improvisó una magnífica *SONATA EN DO MAYOR* y un *RONDÓ*, para terminar. Días después emprende la composición de una sonata en la misma tonalidad. Es de presumir que sea la misma improvisada. El 30 de octubre termina el *ALLEGRO* y el 8 dice que terminó el *RONDÓ*. Entre esas dos fechas, el *ANDANTE UN POCO ADAGIO.*

Los primeros compases de la *SONATA* son un homenaje al unísono mannheimista. Después de una respuesta contrastada se reproduce el unísono acompañado por dicha respuesta, ampliada y provista de un largo ritornelo. Viene un segundo tema, en Sol. Un desarrollo extenso. Varios cambios. Un nuevo cambio antes de finalizar, y luego la Coda.

El *ANDANTE UN POCO ADAGIO* es una especie de *RONDÓ* variado. Es un breve lied, inocente y gracioso. El segundo tema es de carácter muy diferente, de estilo más bien severo y conciso.

El *ALLEGRETTO GRAZIOSO* que termina la *SONATA* constituye el primer gran *RONDÓ* compuesto por Mozart para piano solo. Es incontestablemente más libre que los precedentes, sus intermedios tratados de manera más imprevista. Sus ritornelos reaparecen transformados. Por lo demás el trozo es muy extenso y variado. Después de una cadencia plena, reaparece el tema, cargado de gravedad, para extinguirse *piano*...

En resúmen dice Saint-Foix, *es esta en realidad la primera de las grandes sonatas de Mozart.*

De *FRANÇOIS COUPERIN*, el Grande, se escucha hoy la *OBERTURA Y ALLEGRO* de *LA SULTANA*, y luego su *CONCIERTO Nº 8*, escrito *en el gusto teatral*.

La *OBERTURA Y ALLEGRO* de *LA SULTANA* es un arreglo para orquesta, de Darius Milhaud, de *LA SULTANA*, sonata de cámara, del insigne maestro francés, Couperin el Grande. Milhaud arregló para orquesta dos movimientos de la *SONATA:* gravemente y alegremente, con el título de *OBERTURA Y ALLEGRO*. Esta obra

se escucha interpretada por la Orquesta Sinfónica de San Luis, dirigida por Golschmann.

Couperin compuso numerosos *CONCIERTOS REALES* y *CONCIERTOS EN EL GUSTO TEATRAL*. De estos últimos se escuchará el Nº 8, que es el Nº 4 de los llamados *LOS GUSTOS REUNIDOS*, y que consta de estas partes: *OBERTURA - RITORNELO - ARIA - ARIA TIERNA - ARIA LIGERA - LOURE - ARIA ANIMADA - ZARABANDA - ARIA LIGERA - ARIA TIERNA* y *ARIA DE LAS BACANTES.*

Interpreta este *CONCIERTO EN EL GUSTO TEATRAL*, de Couperin, el Colegio Músico de Wiesbaden, dirigido por Weyns.

De *JEAN PHILIPPE RAMEAU* se escuchará el primero de sus *CINCO CONCIERTOS* o *PIEZAS DE CLAVECÍN EN CONCIERTO*, en su forma primitiva, es decir para clavecín y dos violines, y luego el 4º, 5º y 6º de los *SEIS CONCIERTOS EN SEXTUOR*, que con base en los cinco anteriores y en cinco piezas para clavecín transcribió el mismo Rameau o alguno de sus discípulos por encargo suyo. Las *PIEZAS DE CLAVECÍN EN CONCIERTO* (clavecín con violín o flauta y segundo violín o viola) son un conjunto de trozos ligeros en forma de trios; utiliza en ellas los tres movimientos del concierto de cámara: el primero vivo, el segundo bastante lento y el tercero más rápido. Son juguetes graciosos, retozones y pintorescos; el diálogo de los instrumerntos es fértil en ingeniosos

detalles y en hallazgos de ironía deliciosa. Rameau se recrea pintando personajes hallados en los salones: grandes Damas, grandes Señores, Actrices y Danzarinas.

Se escucha, entonces, primero, el N° 4 de *las PIEZAS DE CLAVECÍN EN CONCIERTO*, de Rameau, que comprende estos tres retratos: *LA PANTOMIMA - LA INDISCRETA* y *LA RAMEAU*. Interpreta el Conjunto Ars Rediviva: Ortmans, primer violín, Dominique Blot, segundo violín y Claude Crussard, clavecín.

Y ahora se escuchará, en la versión para orquesta de cámara, el mismo *CUARTO CONCIERTO* que ya se escuchó, con los retratos (de personas o de caracteres) titulados *LA PANTOMIMA - LA INDISCRETA* y *LA RAMEAU*, y luego lo que se alcance del *QUINTO* y del *SEXTO CONCIERTOS EN SEXTUOR* de Rameau: las partes del *QUINTO* son estas: *LA FORQUERÉ - LA QUIPÍ* y *LA MARÉ*. Las partes del *SEXTO* son: *LA GALLINA* (muy conocida), dos minuetos, *LA ENHARMÓNICA* y *LA EGIPCIA*. Interpreta la Orquesta de Cámara Hewitt.

14 IX 1949

OBRAS DE CHOPIN - SAINT-SAËNS
SZYMANOWSKI y GRIFFES

La obra de *CHOPIN* que figura en este programa no es de las más interesantes por su importancia, en cambio lo es en cuanto en que es una de sus pocas obras no pianísticas ni de concierto. Se trata de una obra juvenil para piano y violoncello, y la grabación que hoy se ofrece es de estreno. Las obras de Chopin para piano e intrumentos de cuerda, son estas: Una *SONATA EN SOL MENOR*, para violoncello y piano; un *TRÍO EN SOL MENOR*, para violín, violoncello y piano, opus 8; un *GRAN DÚO CONCERTANTE* para piano y violoncello sobre temas de *ROBERTO EL DIABLO*, y la *INTRODUCCIÓN Y POLONESA EN DO MAYOR*, para piano y violoncello, que hoy se escucha.

La *POLONESA* opus 3 en referencia fué escrita en 1829 durante la permanencia de Chopin en la mansión del príncipe Radziwil. A la *POLONESA* le agregó posteriormente un *ADAGIO* a modo de *INTRODUCCIÓN*. El príncipe Anton Radzwil era experto cellista, pero la obra fué dedicada en 1833 a Merk, amigo de Chopin y violoncellista renombrado. En cuanto al valor de la composición, Chopin mismo escribió que ella no es más que un brillante trozo para salón, uno de aquellos que agradan a las damas.

Se escucha *INTRODUCCIÓN Y POLONESA BRILLANTE EN DO MAYOR*, opus 3, de Federico Chopin, en interpretación de William Pleeth, violoncello, y Margaret Good, piano.

Sobre los cuatro SCHERZOS compuestos por Chopin podría escribirse con alguna extensión, dice Cuthbert Hadden: *no son SCHERZOS en el sentido beethoveniano de la palabra. En estos SCHERZOS de Chopin se tiene al compositor en todos los estados de ánimo, del grave al alegre, del regocijado al melancólico.*

El TERCER SCHERZO, en Do sostenido menor, opus 39, es el más dramático de los cuatro, y talvez lleva su título mejor que cualquiera de los demás. Fué dedicado a Gutmann, porque, como refiere Lenz, Gutmann tenía un puño que podía abrir un agujero en la mesa con cierto acorde del sexto compás.

Se escucha el *TERCER SCHERZO* de Chopin, en Do sostenido menor, opus 39. Lo toca Claudio Arrau, en grabación de estreno.

Se había anunciado para hoy la transmisión del *CONCIERTO Nº 2*, en Sol menor, opus 22 de Saint-Saëns, en grabación de estreno. Se deja para otra ocasión, pues la citada grabación aún no ha llegado a manos del anunciante. En cambio, se presentó el *TERCER SCHERZO* de Chopin, y ahora se escuchará --de Camilo Saint -Saëns-- en lugar del *CONCIERTO*, su *INTRODUCCIÓN Y RONDÓ CAPRICHOSO*, opus 28, para violín y piano u orquesta. La versión que ahora se escucha

es para violín y piano. El violinista que la toca es Henri Temianka.

Los *POEMAS SINFÓNICOS* de Saint-Saëns, que figuran en el programa, son sin duda los dos más conocidos: *LA RUECA DE ONFALIA*, y *LA DANZA MACABRA*, opus 31 y opus 40. Los dos restantes poemas sinfónicos de Saint -Saëns, son *FAETÓN* y *LA JUVENTUD DE HÉRCULES*.

El asunto de *LA RUECA DE ONFALIA* es tomado de la leyenda de Hércules, quien, después de cumplir sus Doce Trabajos, cae a los pies de la reina Onfalia. Hay en el poema de Saint-Saëns, un elemento pintoresco o descriptivo, y otro de orden sentimental. Interpreta musicalmente el bordoneo de la rueca y el murmurio del huso: pero, en el curso del desarrollo, un tema caluroso canta el amor del héroe por Onfalia, que parece responderle burlonamente. Toca *LA RUECA DE ONFALIA*, la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Hans Kindler.

LA DANZA MACABRA o *DANZA DE LOS MUERTOS*, es asunto que, desde la Edad Media y en todos los países ha inspirado a numerosos artistas de todas las artes. El poema sinfónico de Saint-Saëns se inspira en versos de Jean Lahor. En este poema musical, créese oir un violín siniestro que se afina y entona luego un valse irresistible. Es la Muerte misma la que guía la danza.

Los danzarines son los esqueletos sacados de su sueño. Se oye el chocar de los huesos, al ritmo del valse infernal, con ecos sarcásticos del Dies-irae. La danza llega a una furiosa animación, hasta el momento en que el oboe imita el canto del gallo. Es el amanecer. Los prestigios infernales cesan con la noche, termina la danza de los muertos y las sombras valsantes se disipan dispersándose. *LA DANZA MACABRA*, de Saint-Saëns, por la Sinfónica de Chicago, dirigida por Stock.

De *KAROL SZYMANOWSKI*, compositor polonés, nacido en 1883 y muerto en 1937, se escucha Cuatro de las *MAZURCAS* que integran su opus 50, tocadas por Arthur Rubinstein, seguidas de *LA FUENTE DE ARETUSA*, opus 30 N°1, para violín y piano. *La Fuente de Aretusa* es el primero de tres Mitos compuestos por Szymanowski en 1915. Los otros dos poemas se titulan *NARCISO* y *DRÍADAS Y PAN*. Son obras de impresionismo romántico. Escúchense las *MAZURCAS* números 1 a 4 del opus 50 --tocadas por Rubinstein-- y luego *LA FUENTE DE ARETUSA*, por Joseph Szigeti y Nikita Magaloff.

Termina este programa con dos obras del compositor norteamericano *CHARLES TOMLINSON GRIFFES*, nacido en 1884 y muerto a los 36 años. De Griffes se escucha, primero, *EL PAVO BLANCO*, número uno de *CUATRO BOCETOS ROMANOS*, opus 7,

para piano, compuestos entre 1915 y 1916, con base en poemas de William Sharp. Y luego su *POEMA PARA FLAUTA Y ORQUESTA*, del año 1918. *EL PAVO BLANCO,* --orquestado por el autor-- lo toca la de la CBS, dirigida por Howard Hanson. *El POEMA PARA FLAUTA Y ORQUESTA*, Joseph Mariano, solista, y la Eastman-Rochester, dirigida por Howard Hanson.

21 IX 1949

CONCIERTO WOLFGANG AMADEUS MOZART

Las tres obras de Mozart que integran este programa se presentan en grabaciones de estreno y quizá dos de ellas como estreno absoluto: el *CONCIERTO PARA TROMPA* K 495 y la *SINFONÍA Nº 33*, K 319.

Cuatro conciertos para trompa compuso Mozart (K412, 417, 447 y 495) en Re mayor el primero y en Mi bemol mayor los tres restantes. Todos ellos muestran una admirable comprensión del carácter del instrumento y un ingenio infinito no sólo al vencer sino al sacar partido de sus limitaciones. *El CUARTO CONCIERTO* de Mozart para trompa y orquesta, en Mi bemol mayor, K 495, fué compuesto en 1786 (junio 26), el mismo año del estreno de *LAS BODAS DE FÍGARO*; fué compuesto expresamente para Ignaz Leitgeb, notable trompista, miembro de la Orquesta de Salzburg y viejo amigo de la familia Mozart.

Los tres movimientos del Concierto, le dan al solista amplia oportunidad para desplegar y poner en evidencia el brillo y la belleza de la trompa, que Mozart logra enriquecer con sus inconfundibles delicadeza, encanto e ingenio.

Denis Brain, trompa, con la Orquesta Hallé, interpreta el *CONCIERTO Nº 4* en Mi bemol, K495 de Mozart. Audición de estreno. Consta el concierto de estos movimientos: *ALLEGRO MODERATO - ROMANZA* (*Andante*) – *RONDÓ* (*Allegro vivace*).

No son sumamente importantes (entre las de Mozart) las dos *SINFONÍAS DE SALZBURGO*, de 1779, en Sol mayor (K 319) y en Si bemol mayor (dice Blom). La segunda de éstas, es notable por otros conceptos: está muy bien adaptada, con su suave estilo de cámara, a una limitada orquesta de oboes, fagotes, trompas y cuerdas.

En enero de 1779, Mozart regresó a Salzburgo de su viaje a Paris. En este año y el siguiente compuso gran número de obras, entre ellas dos Misas, un Concierto para dos pianos (K 365), bastantes obras de cámara y las Sinfonías 33 y 34 (K 319 y 338).

La *SINFONÍA Nº 33*, en Mi bemol mayor, terminada en julio de 1779, es llamada *SINFONÍA DE CÁMARA:* por ser sólo para cuerdas adicionadas por oboes, trompas y fagotes. En su forma original constaba sólo de tres movimientos. Mozart le agregó el *Minueto* (tercer movimiento) cuando revivió la sinfonía, en Viena, tres años más tarde (en 1782). Es la sinfonía una deliciosa y subyugante obra, muy espiritual, bellamente construida y lírica --sin esfuerzo--.

Einstein dice que *su último movimiento es el punto de partida del final de la OCTAVA SINFONÍA de Beethoven.* También encuentra Einstein, *en la alta espiritualidad, pasión e intensa seriedad de su primer movimiento, semejanza con el correspondiente movimiento de la misma 8ª de Beethoven.*

La *SINFONÍA Nº 33*, K 319, en Si bemol mayor, de Mozart, consta de estos cuatro movimientos: *ALLEGRO ASSAI - ANDANTE MODERATO - MENUETTO Y TRÍO - FINAL* (*Allegro assai*) y se escucha, quizá por primera vez, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Herbert von Karajan.

Finaliza este concierto de obras de Mozart con la audición, en grabación de estreno, de una de sus más bellas obras: el *QUINTETO PARA CLARINETE Y CUERDAS*, en La mayor, K 581. Este Quinteto fué compuesto en septiembre de 1789 para el muy excelente clarinetista Anton Stadler.

Obra de música de cámara de la más fina claridad, aun cuando el clarinete predomina como primero entre pares y es tratado como si Mozart fuera el primero en descubrir su hechizo, su *suave y dulce aliento*, su clara gravedad y su agilidad. No hay en este Quinteto dualidad entre el solista y el acompañamiento: sólo fraterna rivalidad. La sección de desarrollo tiene un aire concertante pero para los cinco instrumentos. El carácter cantábile del segundo tema es reasumido en el Largheto y criado entre flores. El Minueto contiene un Trio en tonalidad menor, para el cuarteto de cuerdas solo, y otro, un Landler o alemana, en el que el clarinete vuelve a ser el rústico instrumento que fuera en el sur de Baviera y en las regiones Alpinas. El Final es un *ALLEGRETTO CON VARIAZIONI:* breve y divertido con toda su variedad y riqueza, y serio y amable.

Dice Blom que *el QUINTETO EN LA MAYOR, conjuntamente con el CONCIERTO PARA CLARINETE, en la misma tonalidad, se encuentra entre las más hermosas obras instrumentales de los demasiado tempranos últimos años de Mozart. De textura muy transparente y en apariencia ligero de carácter, tiene un suave pathos, parecido al de los más conmovedores pasajes del DON JUAN, y el modo como Mozart no sólo trata los problemas especiales del clarinete sino que ajusta toda la construcción del cuarteto de cuerdas a ellos, es simplemente milagroso.*

Se escucha, en grabación de estreno, interpretado por el clarinetista Reginald Kell y el Cuarteto Filarmonía, el *QUINTETO PARA CLARINETE Y CUERDAS* de Mozart, K 581, en La mayor, que consta de estos movimientos: *ALLEGRO - LARGHETTO - MENUETTO Y TRIO - ALLEGRETTO Y VARIACIONES - ADAGIO y ALLEGRO.*

5 X 1949

CONCIERTO HAYDN
Las siete palabras del Salvador en la Cruz

Se presenta hoy, y como estreno, el Oratorio de Haydn intitulado *LAS SIETE PALABRAS DEL SALVADOR EN LA CRUZ*. Esta obra se escucha con alguna frecuencia en la versión --del propio Haydn-- para cuarteto de cuerdas. Por muchas razones --dice Wats-- esta obra es prominente entre las de Haydn. Es esta su música de *LA PASIÓN*, y en el mejor sentido del término, su música programática, además. Es su obra favorita, por propia declaración, y muchas experiencias notables de su carrera fueron señaladas por representaciones de ella. La obra existe en varias versiones: la original, como pieza instrumental para pequeña orquesta; como cuarteto o serie de cuartetos de cuerdas; en arreglo para piano solo, y, finalmente con texto y partes vocales agregadas, lo que la convierte en un Oratorio.

En 1785, Haydn, cuyas obras ya eran conocidas, ejecutadas y reimpresas desde Londres hasta San Petersburgo, fué comisionado por el Capítulo de Cádiz para que escribiera música instrumental apropiada para el servicio del Viernes Santo. Se publicó la obra en 1787. Al lado de la versión orquestal, se publicó el arreglo hecho por el mismo Haydn para los instrumentos del cuarteto. Luego se publicó en versión para piano solo.

La versión orquestal o *LA PASIÓN INSTRUMENTAL* --como se la llama-- se presentó en un concierto de beneficio, en Londres, durante la primera visita de Haydn, en 1791. De su segunda visita, en 1794, resultó una otra versión de la obra: la en forma de Oratorio. Al lado de las partes vocales, la principal innovación consiste en la inserción de un muy original movimiento breve, de 71 compases, para gran orquesta de vientos (hasta con trombones y contra-fagotes) entre la 4ª y la 5ª Sonatas. Es decir, agregándole a la obra una especie de puente intermedio.

En su prefacio a la edición de la obra, de marzo de 1801, en Viena, Haydn escribió: *Hace unos quince años, un Canónigo de Cádiz me encargó que compusiera una obra instrumental sobre las SIETE PALABRAS DE JESÚS EN LA CRUZ. Era costumbre ejecutar todos los años un Oratorio en la Catedral, durante la Cuaresma. Para aumentar el efecto, se cubrían paredes, ventanales y columnas con negras colgaduras, dejando tan sólo una*

lámpara encendida en el centro de la nave. Al dar las doce se cerraban las puertas y comenzaba la ceremonia. Después de una misa corta, el Obispo subía al púlpito, decía una de las SIETE PALABRAS y pronunciaba en seguida un sermón sobre su contenido. Luego, bajando del púlpito, se arrodillaba ante el altar. El intervalo entre una y otra palabra esta llenado por la música. El Obispo se levantaba cada vez a decir y comentar la Palabra correspondiente, volviendo en seguida a arrodillarse. Mi música debía adaptarse a estas condiciones, y la verdad es que no fué cosa fácil componer siete Adagios, de diez minutos de duración cada uno, sin aburrir demasiado a los oyentes. Por otra parte, me pareció imposible conformarme a este molde dentro de los límites señalados. Originalmente, la música carecía de texto. Después fuí inducido a agregárselo. Fué publicado entonces el Oratorio de LAS SIETE PALABRAS DEL SALVADOR EN LA CRUZ, como una obra completa y enteramente nueva (en cuanto a la parte vocal).

Este *ORATORIO* consiste en siete movimientos lentos, llamados *SONATAS,* cada uno de los cuales representa una de las *PALABRAS, EXHORTACIONES O SENTENCIAS DEL SALVADOR EN LA CRUZ*, cantadas por el Coro.

Tiene un *ADAGIO* como *INTRODUCCIÓN* y un *PRESTO FINAL*, que describe el Terremoto: una descripción muy realista de la convulsión que rasga el velo del Templo.

Estas son las partes del *ORATORIO* de Hadyn, *LAS SIETE PALABRAS*, que ahora se escucha como estreno: Introducción: *MAESTOSO ED ADAGIO* en Re menor.

SONATA Nº 1: LARGO en Si bemol mayor: *Padre,*
/ *perdónalos porque no saben lo que hacen*
SONATA Nº 2: GRAVE E CANTABILE en Do menor: *En verdad, en verdad os digo que hoy estaréis conmigo en el*
/ *paraíso.*
SONATA Nº 3: GRAVE en Mi mayor: *Mujer: he ahí a tu*
/ *hijo. Hijo: he ahí a tu madre.*
SONATA Nº 4: LARGO en Fa menor: *Dios mío! Dios mío!*
/ *Por qué me has abandonado?*
SONATA Nº 5: ADAGIO en La mayor: *Tengo sed.*
SONATA Nº 6: LENTO en Sol menor: *Todo se ha consumado*
SONATA Nº 7: LARGO en Mi bemol mayor (con sordino):
/ *Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu*
FINAL: El terremoto: *PRESTO E CON TUTTA LA FORZA*, en Do
/ menor

Interpretan *LAS SIETE PALABRAS DE JESÚS EN LA CRUZ*, de Haydn, la soprano Kurosawa, la contralto Tanji, el tenor Sonoda, el bajo Itch y los Coros y Orquesta de la Academia de Música de Tokio, dirigidos por Carlos Lautrup.

19 X 1949

En este Concierto Mahler se iba a presentar, a más de la *QUINTA SINFONÍA*, en Do sostenido menor, varias canciones cuyos temas utilizó Mahler en la *PRIMERA* de sus sinfonías. No se presentan las canciones por cuanto la llamada *GIGANTE* es una Sinfonía de buena extensión, que se lleva el tiempo de que se dispone.

La *SINFONÍA QUINTA* de Mahler requiere una grande orquesta, aunque es sólo instrumental, es decir, sin voces como otras. La llaman *LA GIGANTE*, aunque después compuso de mayores proporciones. Fué compuesta entre 1901 y 1902, y tocada por vez primera en Colonia, el 18 de octubre de 1904. La dirigió el propio Mahler. La *SINFONÍA* es de forma inusitada. Está dividida en tres *enormes* secciones: la primera comprende los dos primeros movimientos, la segunda, el tercer movimiento, y la tercera, el cuarto y quinto. Es decir, cinco movimientos agrupados en tres partes. Mahler fué siempre opuesto a las notas programáticas, a las interpretaciones literarias de su música. A pesar de esta aversión suya, algunos se atrevieron a hacer tales interpretaciones.

Para Hans Tischler, por ejemplo, *el PRIMER movimiento de la QUINTA SINFONÍA, es luctuoso y doloroso, el SEGUNDO combativo e hiriente, en el TERCERO se advierte la ironía y la inseguridad sombría acopladas a alegría forzada; el CUARTO*

es una compensación a ese tumulto, y el movimiento FINAL describe el afanoso trabajo cotidiano y aun las mejores fases de la existencia humana ordinaria.

El primer movimiento es una MARCHA FÚNEBRE con mesurado paso, como un segundo séquito funeral, súbitamente más rápido, apasionado y salvaje. El segundo movimiento se dice tempestuosamente agitado; con gran vehemencia. El caprichoso y encantador tercer movimiento es un SCHERZO (con fuerza, pero no muy rápido). En el cuarto, ADAGIETTO (muy lento) se tiene lo que probablemente es del Mahler más atesorable...: el Mahler de las amplias visiones poéticas cuyo corazón abrazaba toda la belleza y toda la humanidad. El final es un RONDÓ (Allegro comodo).

Para nosotros --dice Dika Newlin-- como para Frau Alma, la esposa de Mahler, *la calidad del coral, es completamente compatible con el bullicioso optimismo del RONDÓ fugado del último movimiento de la QUINTA SINFONÍA. Y este optimismo, a su turno es el lógico clímax de la jerarquía de estados de alma que es parte importante de la base estructural de esta obra, desde la fúnebre desesperación (primer movimiento) a la lucha y la desconfianza (segundo movimiento), a la superhumana energía (del SCHERZO), con un breve reposo en la tranquila tregua del pasado (ADAGIETTO), antes de la final enérgica apoteósis de la alegría de vivir....*

La *SINFONÍA QUINTA*, en Do sostenido menor, de Gustav Mahler, se escucha hoy como estreno, en interpretación de la Orquesta Filarmónico-Sinfónica de New York, dirigida por Bruno Walter, discípulo y amigo de Mahler.

De acuerdo con la división de la obra en tres grandes secciones, se escucha primeramente la integrada por los dos primeros movimientos, es decir: *MARCHA FÚNEBRE*, seguida del segundo: *TEMPESTUOSAMENTE AGITADO: CON GRAN VEHEMENCIA*. Cuando Mahler estrenó su *QUINTA SINFONÍA*, la llamó --como se dijo-- *LA GIGANTE*.

Gigante entonces..., anotó Pitts Snadborn, *porque Mahler no había compuesto aún la OCTAVA, de tan espectaculares proporciones, que merece a su vez el título de SINFONÍA DE LOS MIL (entre instrumentos y voces). El término GIGANTE aplicado a la QUINTA, quizá proviene de la gran diversidad de instrumentos que aparecen en ella: Cuatro flautas (la tercera y la cuarta cambiables por pícoli), tres oboes, tres clarinetes (el tercero cambiable por clarinete bajo), dos fagotes, un contra-fagot, seis trompas (en el tercer movimiento hay una trompa obligatto), cuatro trompetas, tres trombones, etc., etc., a más de las cuerdas y de una riquísima batería...*

Se escuchó la primera parte de la *QUINTA SINFONÍA* (es decir sus dos primeros movimientos). Viene ahora la segunda parte, o sea el tercer movimiento: *SCHERZO* (*Vigorosamente – No demasiado rápido*). *Obbligato* de trompa.

La primera parte de la sección tercera y final de la *QUINTA SINFONÍA* de Gustav Mahler, la constituye el célebre *ADAGIETTO*, que se toca con cierta frecuencia aisladamente en los conciertos. El *ADAGIETTO* es,

de hecho, uno de esos no muy abundantes movimientos sinfónicos --una verdadera pieza de carácter dentro de sí misma-- que puede separarse de los que lo rodean y tocarse independientemente. Es un interludio apacible entre el vigoroso *SCHERZO* que acaba de escucharse, y el apoteósico *RONDÓ* final que le sigue. El *ADAGIETTO* en Fa mayor, delicado y tierno refleja una serena alegría que --paradójicamente-- contiene dentro de sí toda la tristeza del mundo. El movimiento (muy lentamente) es para cuerdas y harpa. Los violines primeros anuncian la obsesora melodía en Fa mayor. Tras del *ADAGIETTO* viene el RONDÓ final, *ALLEGRO COMODO* en Re mayor. Muy notable el nuevo contrapunto.

La QUINTA SINFONÍA de Mahler, dice Engel, *es de suma significación en el desarrollo de la obra suya. Un significado comparable al de la QUINTA SINFONÍA en el caso de Beethoven y el de la QUINTA SINFONÍA, en el de Bruckner.*

Se escucha la tercera sección de la *QUINTA SINFONÍA* en Do sostenido menor, de Gustav Mahler, es decir: el cuarto movimiento, *ADAGIETTO*, y el quinto y último, *RONDÓ, ALLEGRO COMODO*. La Orquesta Filarmónico -Sinfónica de New York, dirigida por Bruno Walter, discípulo de Mahler y su amigo fidelísimo. Obra de estreno.

2 XI 1949

De las obras que hoy se presentan una es primera audición, seguramente: el *CONCIERTO PARA VIOLÍN*, de *HAYDN*, y posiblemente otra: *LAS ESCENAS INFANTILES*, opus 15, de Schumann. En todo caso una y otra se ofrecen en grabación reciente y de estreno.

Las Cuatro *SUITES* orquestales *de JUAN SEBASTIAN BACH* sí son bastante más frecuentemente programadas, singularmente la *TERCERA* que hoy se escucha, que es conocidísima por su *ARIA* celebérrima, transcrita en mil maneras. Muchas de esas transcripciones la desfiguran.

De esta *TERCERA SUITE*, en Re mayor, de Bach, dice el musicólogo Dufourcq: *Al carácter sinfónico que presenta el GRAVE (de la Obertura) de esta Suite, se opone un VIVACE fugado de un colorido que hace aún más rutilante la intervención de las tres trompetas por toda la polifonía. Nuevamente el espíritu concertista impulsa a Bach: al tutti responden las cuerdas solistas...: en las páginas siguientes no puede Bach olvidar esta Obertura. Inútil insistir en el ARIA celebérrima...: en la grandeza y la serenidad de este lied italiano... Se habla de una meditación... Es, más bien, una plegaria. De todas las Gavotas que Bach compuso para orquesta, la de esta Suite es la más célebre. Después de una BOURRÉ vivacísima, la Suite concluye con una corta GIGA binaria, de suave tema de lirismo muy germánico, cortado aquí y allá por las fanfarrias de las trompetas.*

Adolf Busch y su conjunto instrumental de cámara, interpretan la *SUITE Nº 3* en Re mayor, de Juan Sebastian Bach.

Del *CONCIERTO PARA VIOLÍN* de *HAYDN* que hoy se presenta en primera audición, se tiene muy poco material informativo.

Dice Geiringer: *Tres conciertos para violín, en Sol mayor, Si bemol mayor y Do mayor, han sido reimpresos recientemente. Sin embargo, únicamente uno de ellos, el en Do mayor (N° 1 del catálogo de Haydn) compuesto para Luigi Tomasini, es definitivamente auténtico. En este CONCIERTO el violín compite con la orquesta en la elaboración de los temas, y sus dobles pausas, grandes saltos, rápidas carreras y sus melodías en el registro más alto, recompensan la pericia del solista....*

Se escucha el *CONCIERTO Nº 1*, en Do mayor, de *HAYDN* interpretado por Simon Goldberg, violín, y la Orquesta Filarmónica dirigida por Walter Susskind. (Obsérvese el clavecín en la orquesta). Los movimientos del *CONCIERTO* son estos: *ALLEGRO MODERATO* (Cadenza de Carl Flesch) – *ADAGIO* y *FINAL: PRESTO.*

Las *ESCENAS INFANTILES* de *ROBERT SCHUMANN*, opus 15, del año 1838, es la colección más conocida, más amada y más popular de entre las suyas. Las 13 breves piezas que la integran son modelo del género por Schumann creado. Forman una serie de miniaturas que cuentan

la novela de la infancia. La enumeración de sus títulos es bastante para dar idea del contenido de las breves piezas para piano: *DE TIERRAS Y GENTES EXTRAÑAS - UNA HISTORIA CURIOSA - ESCÓNDEME - EL NIÑO RUEGA - BASTANTE FELICIDAD - UN IMPORTANTE ACONTECIMIENTO - ENSUEÑO - JUNTO A LA CHIMENEA - EL JINETE DEL CABALLO DE MADERA - CASI DEMASIADO SERIO - SUSTO - EL NIÑO SE DUERME* y *EL POETA HABLA*.

En grabación de estreno se escucha el ciclo de piezas para piano, de Robert Schumann intitulado *ESCENAS INFANTILES*, opus 15. La interpretación a cargo de Maryla Jonas.

LEMINKAINEN, es un poema sinfónico de *JEAN SIBELIUS*, en cuatro partes, de las cuales dos se escuchan frecuentemente. Son estas *EL CISNE DE TUONELA* y *EL REGRESO DE LEMINKAINEN*. Leminkainen es uno de los cuatro más notables héroes del *KALEVALA*, poema épico de Finlandia.

Leminkainen en un jovial y temerario sujeto que se mete en innúmeros líos de los que lo salva la magia: los poderes mágicos suyos o los de su madre. Cuando galantea a la hija de Pohjola, la madre le pide que lleve a cabo ciertas tareas. Entre ellas la de matar al Cisne de Tuonela. Pero ocurre que el muerto es el propio Leminkainen. En efecto lo mata un pastor viejo y ciego, y su cuerpo es despedazado. La madre del héroe

Leminkainen recoge los restos fragmentarios de su hijo, bajo una cascada, y por medio de sus artes mágicas los junta, vuelve a la vida a Leminkainen y regresa con él a su hogar. Esta es la escena descrita en la parte final del poema sinfónico que ahora se escucha, o sea: *EL REGRESO DE LEMINKAINEN*, opus 22 N° 4, de Jean Sibelius. Lo interpreta la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, dirigida por Eugene Ormandy.

9 XI 1949

OBRAS DE JORGE FEDERICO HAENDEL y DE LUIS VAN BEETHOVEN

Uno de los más celebrados *CONCERTI GROSSI* de *JORGE FEDERICO HAENDEL* se presenta en este concierto variado. Son doce --como se sabe-- los *CONCERTI GROSSI*, de Haendel, quien los compuso para orquesta de cuerda, con dos violines y un bajo de viola como concertino, y el cémbalo para el bajo continuo. Compuso toda la serie en octubre de 1739 y ellos representan el más puro estilo haendeliano.

De los Doce *CONCERTI GROSSI* de Haendel se escucha ahora el opus 6 N° 5 , en Re mayor, interpretado por la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Felix Weingartner. Son estos los movimientos del *CONCERTO GROSSO* en Re menor, opus 6 N° 5 de Haendel: *LARGHETO E STACCATO - ALLEGRO - PRESTO - LARGO - ALLEGRO* y *MINUETTO.*

Según Schindler, después del *CUARTETO Nº 12*, compuso Beethoven el N° 15, y luego el N° 13 en Si bemol mayor opus 130.

Si el *CUARTETO N° 15*, compuesto en la primavera de 1823 es el fruto de un período de grave enfermedad soportada por Beethoven en esa época, el N° 13, que data del año 1825 es obra que denota plena salud. Respira una plenitud de juventud, de fuerza recobrada, de alegría de vivir, que deja poco sitio a las voces quejosas y lánguidas, y que dá lugar, al contrario, a frecuentes explosiones del más joyoso *humor*. (Beethoven tenía entonces 55 años que es edad juvenil en ciertos casos...).

Si se acepta el sentido más comprensivo de la palabra humor, que expresa la idea de liberación espiritual, la victoria del ser sobre su dolor y sobre las mediocridades del mundo, el CUARTETO Nº 13, opus 130, es el más humorístico de todos los de Beethoven. Esto se traduce técnicamente (continúa Joseph de Marliave) *en abruptas modificaciones en la inspiración, la creación y la conciliación de ideas aparentemente antagónicas. Si es la más humorística esta obra, es también la más fantasista... (entre los cuartetos).* De Lenz dice: *es una obra ebria de fantasía...*

El *CUARTETO Nº 13*, comprende seis partes: Un *ALLEGRO* (Si bemol mayor), forma sonata muy libremente transformada; un *PRESTO* (Si bemol mayor) *ALLA BREVE*, de carácter demoníaco; un *ANDANTE SCHERZOSO*

(Re bemol mayor) de inspiración integramente libre; un *ALLEGRO ASSAI* en el estilo popular (Sol mayor), *alla danza tedesca*; una *CAVATINA* melodiosa, escrita con la sangre del poeta, *ADAGIO MOLTO ESPRESSIVO* (Mi bemol mayor); Beethoven tenía esta parte de su Cuarteto como muy por encima de las otras. La compuso durante el estío de 1825 y confesaba que *al escribirla no había podido contener las lágrimas: jamás* --agregó-- *una melodía salida de mi pluma me produjo tal efecto ni me causó tan profunda emoción...*

Y, finalmente un *ALLEGRO* (Si bemol mayor) de alegría apacible y luego de alegría exuberante. Así llegó hasta nosotros el *CUARTETO Nº 13*. Originalmente tenía, en vez del final actual, la *GRAN FUGA*, de que se tratará. Se escucha el *CUARTETO Nº 13*, opus 130, en Si bemol mayor, de Beethoven, interpretado por el Cuarteto de cuerdas Busch.

El *CUARTETO Nº 13* de Beethoven que acaba de ser escuchado, tenía, en vez del final actual, *ALLEGRO*, la celebérrima e intrincada *GRAN FUGA*, *a veces libre, a veces rebuscada*; pero, no sólo es muy larga, sino, además, *era* totalmente incomprensible para el público de la época (y todavía hoy lo es...), y el editor Artaria conjuró al Maestro para que escribiera otro final y Beethoven accedió, otra vez enfermo y casi moribundo en noviembre de 1826.

Ahora se va a escuchar la *GRAN FUGA*, en Si bemol, opus 133. Hasta en nuestro tiempo se considera esta *FUGA* tremenda como una monstruosidad intocable. Grove en su Diccionario (1899) escribió: *No hay manera de juzgar la FUGA ya que no se toca nunca...*

Ahora, dichosamente, sí se toca, y se puede escuchar en grabaciones. (Y se escuchó recientemente en Bogotá por el Cuarteto de Cuerdas Húngaro).

La *GRAN FUGA* debe ser considerada como una SINFONÍA en un movimiento, con cinco secciones principales: *INTRODUCCIÓN - PRIMERA FUGA* (rápido) *SEGUNDA FUGA* (lento) - *TERCERA FUGA* (*Scherzo* y Coda). El tema que aparece en la *INTRODUCCIÓN* es base de toda la obra, aunque el de la *PRIMERA FUGA* reaparece en la *TERCERA* y en la *CODA*. La *INTRODUCCIÓN* se intitula *OBERTURA*. Interpreta el Cuarteto Lener la *GRAN FUGA* en Si bemol, opus 133 de Ludwig van Beethoven.

14 XII 1949

CONCIERTO CESAR FRANCK

Los *TRES CORALES PARA GRAN ÓRGANO*, de Cesar Franck son sus obras últimas: datan del año 1890 y cuentan entre sus obras supremas. Son muy dramáticos, el *TERCERO* sobre todo: *Es un drama inexplicable con palabras* --dice Maurice Emanuel-- *pero que conmueve desde los primeros compases: treparse de acordes rotos, tumultuosos, por instantes calmados y solemnes y que conducen a la exposición del CORAL propiamente dicho en tres períodos de cinco y seis compases. Una interrupción llena por arpegios ya oídos pero aquí transpuestos. El CORAL reaparece y se encamina, transformándose un poco, hacia una nueva frase agitada que contrasta con un ADAGIO muy expresivo. Las atrevidas modulaciones, encadenadas con la más persuasiva habilidad, utilizan las riquezas cromáticas de que dispone Franck y que no despilfarra. Después de la unión y el diálogo de los dos temas, una serie de potentes acordes trae una reexposición en que el CORAL emigra en tonos diversos antes de concluir en La como es lógico.*

Se escucha este *CORAL Nº 3*, en La menor, de Cesar Franck, interpretado por el organista Guy Weitz.

La *SINFONÍA EN RE MENOR*, de Cesar Franck, dedicada a su amigo y discípulo Henri Duparc, fué compuesta entre 1886 y 1888. Esta obra así como casi las más bellas de Franck, fué compuesta ya en los lindes de la vejez (entre sus 65 y 68 años, ya que naciera en 1822 y murió en 1890).

Mucho tiempo condenado al silencio y a la obscuridad, parece que en muchas de sus páginas tardías (dice Chantavoine) *escribiera como bajo el efecto de un impulso profundo, cuya elocuencia parece ser la de una voz por muchos años contenida que, para pensamientos largamente encerrados no encuentra en un principio sino expresiones sombrías: tal es el acento que sorprende en el primer movimiento de la SINFONÍA EN RE MENOR, en la que alternan de manera tan conmovedora la inquietud y la decisión, en síntesis, la pena que siente el hombre de desprenderse de sí mismo. El segundo movimiento, por contraste, una de esas meditaciones en que Franck encuentra de nuevo su noble serenidad, a la vez soñadora y sincera. El tercer movimiento, finalmente, completamente pleno de luz y de certidumbre, parece ser el canto del hombre liberado de las cadenas que por mucho tiempo le aprisionaron, pesadísimas.*

Concluye Chantavoine diciendo que *por tales contrastes, esta sinfonía, clásica por su forma, es --por su espíritu-- un poema romántico.*

Interpreta la *SINFONÍA EN RE MENOR*, de Cesar Franck, la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Sir Thomas Beechman.

Las *VARIACIONES SINFÓNICAS* para piano y orquesta, de Cesar Franck, que hoy se presenta en grabación de estreno, es obra compuesta --también-- en su última época. Fué compuesta en 1885 y tocada por primera vez en la Sala Pleyel, en Paris, el 1º de mayo de 1886, con Louis Diémer como solista. Hay un raro equilibrio entre el instrumento solista y la orquesta en estas

VARIACIONES SINFÓNICAS. Cortot habla del contraste entre los agresivos ritmos de las cuerdas y la súplica melodiosa del piano.

En esta versión de estreno toca el piano Myra Hess. Escúchense las *VARIACIONES SINFÓNICAS* de Cesar Franck interpretadas por la renombrada pianista y la Orquesta de la Ciudad de Birminghan dirigida por Basil Cameron.

21 XII 1949

CONCIERTO CLAUDIO AQUILES DEBUSSY

En que se presenta: *NOCTURNOS* (*Nubes – Fiestas* y *Sirenas*), *IMÁGENES PARA ORQUESTA* (*Gigas – Iberia* y *Rondas de Primavera*) y la *RAPSODIA PARA CLARINETE Y ORQUESTA.*

Los *TRES NOCTURNOS* de Debussy, o sea el Tríptico de Poemas Sinfónicos compuesto por *Nubes*, *Fiestas* y *Sirenas*, son del año 1899. Se afirma en ellos Debussy como maestro de la orquesta así como poeta-músico, refinado sin afectación. Uno de sus admiradores ha definido el sentido de esas páginas en que no cuentan ni la imitación ni la descripción...

Ellas son --dijo Lalou-- *pintura, no de las cosas ni de los seres, Nubes Fiestas y Sirenas, sino de sus luces, de sus reflejos, de las vibraciones que comunícanle al aire en que actúan sobre*

el espacio conmovido: son cuadros en que no subsiste de las cosas sino su envoltura de claridades cambiantes.

El tercero de los *NOCTURNOS* comporta, en adición a la orquesta, un coro de voces femeninas que cantan sin articular palabras y cumplen un papel instrumental.

Sobre sus *NOCTURNOS*, dijo Debussy: *El título NOCTURNOS pretende aquí adquirir un sentido más general y sobre todo más decorativo (se refiere a la similitud imposible entre ellos y los de Chopin). No se trata pues de la forma habitual del nocturno, sino de todo lo que esa palabra contiene en impresiones y matices especiales. NUBES trata del aspecto inmutable del cielo con la marcha lenta y melancólica de las nubes. FIESTAS es el movimiento, el ritmo danzante de la atmósfera, matizado de bruscos resplandores: es también el episodio de un cortejo que pasa a través de la fiesta... SIRENAS, es el mar y su ritmo innumerable. Luego, entre las olas plateadas por la luna, se escucha que ríe y se desvanece el canto misterioso de las Sirenas...*

Se escucha el Tríptico Sinfónico *NOCTURNOS*, de Debussy, cuyas partes se titulan *NUBES - FIESTAS y SIRENAS*.

Las *IMÁGENES* (para orquesta) de Debussy, son otro Tríptico Sinfónico, en cierto sentido. Sin embargo es más lógico tenerlas como poemas sinfónicos independientes. Fué compuesta la serie de *IMÁGENES* entre 1906 y 1912. En 1909 concluye dos de ellas: *IBERIA* y *RONDAS DE PRIMAVERA. GIGAS* (o *Gigas Tristes*) no será concluída sino en 1912.

La primera audición de *RONDAS DE PRIMAVERA* se efectuó bajo la dirección de Debussy, en enero de 1910. Como epígrafe de las *RONDAS DE PRIMAVERA* se hallan estas pocas palabras: *¡Viva Mayo! ¡Bienvenido sea con su salvaje penacho!*

La obra fué muy mal comprendida. Los espíritus malevolentes le reprochan a Debussy imitar a sus imitadores. En torno a la Ronda infantil No iremos más al bosque ya utilizada, pero de muy distinto modo, en Jardines bajo la lluvia, la riqueza de las combinaciones orquestales, el curioso desarrollo melódico, con sus ritmos diversificados, ofrecen un campo de observación muy interesante (dice Gil-Marchex).

Ante la hosca incomprensión de amigos y enemigos, Debussy no se sorprendió. Conocía a los hombres... *y el impuro vómito de su necedad...*

Se escucha *RONDAS DE PRIMAVERA*, --de las tres *IMÁGENES* para orquesta de Claudio Aquiles Debussy-- interpretada por la Orquesta de San Francisco. Dirige Pierre Monteux.

IBERIA, la más conocida y celebrada de las tres *IMÁGENES* para orquesta, se estrenó pocos meses después de la primera audición de *RONDAS PRIMAVERALES*. Dirigía Gabriel Pierné la orquesta de los Conciertos Colonne.

Dice Gil-Marchex, que *con el PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO la música alcanzaba nuestra alma después de haber conquistado nuestros sentidos y que en IBERIA la voluptuosidad sólo se presenta en forma objetiva, cediendo su lugar a la inteligencia, por cuya sutileza somos conquistados. IBERIA consta de tres partes: POR LAS CALLES Y POR LOS CAMINOS - LOS PERFUMES DE LA NOCHE y LA MAÑANA DE UN DÍA DE FIESTA.*

Agrega el crítico citado: *El encanto subyugante, el exquisito color de IBERIA surge ahora indiscutible. Es raro encontrar hoy entre quienes al escuchar esta deslumbrante trilogía resistan al encanto del delicioso paseo POR LAS CALLES Y POR LOS CAMINOS y no experimenten extraño malestar en los jardines embalsamados por los capitosos PERFUMES DE LA NOCHE, trozos seguidos inmediatamente y con impresionante transición por los arrebatos placenteros y los alegres carrillones de la MAÑANA DE UN DÍA DE FIESTA...*

IBERIA, de Debussy, tocada por la Orquesta de Pittsburg dirigida por Fritz Reiner.

La tercera *IMÁGEN* para orquesta de Debussy parecía perseguida por un destino maléfico. *GIGAS*, originalmente titulada *GIGAS TRISTES*, no fué concluída sino el 10 de octubre de 1912, después de incesantes reformas realizadas durante tres años de larga y paciente labor. Nunca alcanzó mucho éxito esta obra.

Caplet, fiel discípulo y confidente de Debussy, reveló la profunda significación de la obra, después de la muerte de Claudio Aquiles: *GIGAS... GIGAS TRISTES... GIGAS TRÁGICAS... Pintura de un alma, de un alma dolorida que para exhalar su queja tardía e indolente toma la caña de un oboe de amor. Alma torturada cuyo pudor se encrespa y se resiste a las efusiones líricas... Se expresa allí la tristeza, la infinita tristeza que encauza un río que fluye con el ímpetu implacable de las fuerzas siempre crecientes...*

Estas *GIGAS* testimonian la salvaje misantropía en que se agostaba Debussy, no obstante la placentera apariencia de su vida de hombre rico que tantas envidias suscitaba entre sus colegas. La primera audición de *GIGAS* se realizó en los Conciertos Colonne el 26 de enero de 1913. Después de *RONDAS DE PRIMAVERA* y de *IBERIA*, se escucha el tercer poema sinfónico *GIGAS*, de las *IMÁGENES* para orquesta de Debussy. Dirige Pierre Monteux la Orquesta Sinfónica de San Francisco.

En 1909 compone Debussy una *RAPSODIA* para clarinete, destinada a los concursos de este instrumento del Conservatorio de Paris, trozo que a su juicio es como uno de los más amables que jamás haya escrito. La *PRIMERA RAPSODIA* para clarinete y piano, fué orquestada por su autor en 1911. Esta obra enriquece de manera real el repertorio de un instrumento que no desdeñaron Mozart, Weber y

Brahms, y cuya *dulzura romántica* placía a Debussy. La amplitud melódica de la *RAPSODIA*, la graciosa facilidad de sus *vocalises* instrumentos y el encanto de su acompañamiento sinfónico, son notables. Benny Goodmann --como solista-- y la Orquesta Filarmónico-Sinfónica de New York, dirigida por Barbirolli, interpretan la *RAPSODIA* para clarinete y orquesta, con que termina este pequeño concierto de obras de Debussy.

28 XII 1949

CONCIERTO MAURICE RAVEL

Ravel, en 1910, empezó a trabajar en una composición que llamó *VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES*, una a modo de *cadena de valses* según el ejemplo de Schubert. Es una suite de ocho valses para piano, orquestados más tarde. El primero de ellos tiene este epígrafe, de Henri de Régnier: *el placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil*.

Siete valses cortos y un epílogo más extenso –dice Magdalena Goss-- *que combina y desarrolla los temas precedentes. El primero de los valses parece ser un alarmante conjunto de disonancias; el segundo valse es lánguido y voluptuoso; vivaz el tercero, con primorosas e inusitadas combinaciones sonoras. Los cinco siguientes continúan girando a través de toda una gama de colores y sentimientos. Hay una sorprendente variedad de matices: seducción, drama, emoción. El epílogo, lleno de belleza lírica, es especialmente atractivo.*

Roland-Manuel dice que *una sensualidad un poco seca anima esa música; estremecimientos eléctricos, flexibilidad felina: delicias baudelerianas...*

Se escuchan los *VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES* de Ravel, tocados por la Orquesta Sinfónica de San Francisco. Dirige Pierre Monteux.

Diaghilev pidió a Ravel --en 1910-- que escribiera un Ballet sobre la clásica leyenda griega de *DAFNIS Y CLOE*. El libreto se tomó de la célebre pastoral de Longo. El Ballet se estrenó el 8 de junio de 1912 bajo la dirección musical de Pierre Monteux. Las escenas iniciales y finales de *DAFNIS Y CLOE* tienen lugar en un bosque sagrado, dedicado al dios Pan y a sus ninfas acompañantes. De este Ballet (con coros) se extractaron dos *SUITES* orquestales, cada una con tres partes: *NOCTURNO - INTERLUDIO* y *DANZA GUERRERA*, en la primera, y *AMANECER - PANTOMIMA* y *DANZA GENERAL*, en la segunda. Se escuchan ambas *SUITES* de *DAFNIS Y CLOE* de Ravel. La primera tocada por la Sinfónica de San Francisco dirigida por Monteux (el mismo que estrenó el Ballet) y la segunda por la Sinfónica de Cleveland, dirigida por Rodzinski.

Después de su gira triunfal por Norte América, Ravel pensó en una visita y se aprestó a componer un *CONCIERTO PARA PIANO* que tocaría personalmente con las más importantes orquestas. Cuando empezaba a realizar su proyecto, un pianista austriaco, Paul Wittgenstein, que había perdido el brazo derecho en la guerra, pidió a Ravel que escribiera para él una obra para la mano izquierda sola. Ravel consintió, y los dos Conciertos para piano --tan diferentes en estilo y carácter-- fueron compuestos simultáneamente.

Ravel dijo al discutir dichas composiciones: *Fué un interesante experimento concebir y componer los dos conciertos a un mismo tiempo. En el primero, en el cual figuraré como ejecutante, es un concierto en el más exacto sentido de la palabra, escrito en el estilo de Mozart y Saint-Saëns. El concierto para la mano izquierda sola, es de índole bien distinta; consta de un solo movimiento, con abundantes efectos jazzísticos, y es de concepción más sencilla. En una obra como esta era esencial crear la sensación, no de luz ni de delicada textura, sino de una partitura escrita para ambas manos...*

El *CONCIERTO* empieza con una Introducción *amortiguada* de bajos y violoncellos (*brumas sonoras*) a la que los demás instrumentos agregan un crescendo de angustiada y vehemente densidad. El tema principal es una Zarabanda lúgubre y áspera. El piano entra con acordes *fortíssimo* y mantiene en todo el concierto un ritmo salvaje, rudo. Gil-Marchex compara esta obra

a los robustos *ALLEGROS* de los *BRANDENBURGUESES* de Bach, interpretados en forma de *jazz*. Al final lo llama *una risa diabólica*.

El *CONCIERTO PARA LA MANO IZQUIERDA* de Ravel requiere una técnica de descomunal virtuosidad. Hoy se escucha --en grabación de estreno-- interpretado por el ilustre pianista francés Robert Casadesus con la Orquesta Sinfónica de Filadelfia. Dirige Ormandy. El *CONCIERTO* de Ravel *PARA LA MANO IZQUIERDA* fué compuesto en 1932.

El año 1924 vió nacer la brillante pieza de virtuoso para violín, *TZIGANE*, escrita originariamente con acompañamiento para laúd y arreglada más tarde para orquesta. Consiste, la primera parte, en una extensa introducción o recitativo para violín solo, una serie de variaciones de temas nacionales, con un auténtico sabor de improvisación, a la manera zíngara o gitana. La orquesta interviene más tarde para acompañar al violín, en una especie de danza cada vez más ardiente. Se escucha *TZIGANE*, Rapsodia para violín y orquesta, de Ravel, versión para violín y piano a cargo de Jascha Heifetz y Arpad Sandor.

4 I 1950

CONCIERTO VINCENT D'INDY

Jean Chantavoine sintetiza así su concepto sobre D'Indy: *Vincent D'Indy (1851-1932) fué, si no el discípulo preferido de Cesar Franck (que apreciaba entre todos ellos a Castillon, Duparc y Bordes), por lo menos sí el que, por sus obras y su acción contribuyó en mayor grado a la elaboración de un arte fiel al ejemplo o a los preceptos de su maestro. Artista a veces más obstinado que sensible, riguroso y minucioso en la construcción y el arreglo de sus obras, Vincent D'Indy aplica al mínimo detalle un cuidado ferviente de expresión lógica y de efecto razonado.*

En la primera parte de su carrera, (obras como la trilogía WALLENSTEIN, el POEMA DE LAS MONTAÑAS y el CANTO DE LAS CAMPANAS) se le ve impregnado del romanticismo alemán: Wagner también obró mucho en él, como lo demuestran sus primeros dramas líricos: FERVAAL y EL EXTRANJERO. Poco a poco se fué libertando de esas influencias, para no deberles nada, en adelante, sino a la concentración de su pensamiento y al cuidado tenaz de su estilo.

Se sabe que después de la muerte de Charles Bordes, que fuera su fundador, Vincent D'Indy asumió la dirección de la Schola Cantorum, que, mucho más que un establecimiento de enseñanza musical, fué el centro de toda una escuela, en la que su ejemplo y su apostolado militaban por un arte nutrido en las lecciones y en el ejemplo de Cesar Franck.

La primera obra de D'Indy que hoy se escucha es la *SINFONÍA PARA ORQUESTA Y PIANO SOBRE UN TEMA MONTAÑÉS*, opus 25, obra del año 1886. D'Indy, originario del Vivarais, utilizaba como tema un canto folklórico de las Cevennas. Exteriormente, la sinfonía se distingue

por la circunstancia de que, sin ser un Concierto, le da parte muy importante al piano, cuyo timbre mordiente y claro y sus brillantes ornamentos le dan a la obra viva sonoridad. El tema, de acento ensoñador lleno de encanto, es expuesto primero en forma de lenta melodía agreste que suministra el material de la primera parte. La segunda parte es un intermedio meditativo en que reaparecen fragmentos del primer tema. El tema reaparece aún, pero vivo y alegre, jubiloso, trepidante, martillado primero por el piano, en la tercera parte, cuyo movimiento siempre creciente, culmina en una especie de nerviosa y turbulenta *farandole*.

Se escucha la *SINFONÍA CEVENOLA*, en Sol mayor, opus 25 de Vincent D'Indy, llamada también *SINFONÍA PARA ORQUESTA Y PIANO SOBRE UN TEMA MONTAÑÉS*, interpretada por la Orquesta de los Conciertos Lamoureux, dirigida por Wolf, con Jeanne-Marie Darré, como solista.

La *SUITE* en seis partes opus 91 de D'Indy, anunciada, se reemplaza por el *PRELUDIO E INTRODUCCIÓN* al primer acto de la ópera *FERVAAL*, opus 40, por causa de la duración de la *SUITE*.

FERVAAL, ópera en tres actos, o, mejor, drama lírico en tres episodios fué representado por vez primera en Bruselas en 1897 y dos años después en Paris. El libreto escrito por D'Indy, parece originado en alguna leyenda o canción de gesta de la Edad Media. Después de un Prólogo donde se trata del combate en que es herido *Fervaal*, viene el *PRELUDIO* del acto primero, que se va a escuchar.

Es, dice Chantavoine, *la página más poética --quizá-- y la más enternecida que escribiere D'Indy. Pinta en el PRELUDIO con una suavidad penetrante las delicias que saboreará el héroe convaleciente en los jardines de Guilhém, la Bella Maga...*

La Orquesta de San Francisco dirigida por Pierre Monteux, toca el *PRELUDIO E INTRODUCCIÓN* al Acto primero de *FERVAAL*, de Vincent D'Indy.

D'Indy compuso su *SEGUNDA SINFONÍA*, en Si bemol mayor, opus 57, durante el año de 1903, y se tocó el 28 de febrero de 1904 en los Conciertos Lamoureux. Para muchos es la obra maestra del autor. Es una de las obras en que con mayor agudeza se marcan ciertas características de su arte: la preocupación predominante de la construcción y de la deducción aplicada a elementos musicales de un valor expresivo secundario. La simetría de los motivos, su arreglo y sus transformaciones obedecen en ella,

menos al impulso de un sentimiento interno que a la lógica rigurosa.

Esta *SINFONÍA* comprende cuatro partes. La primera se inicia con un tema ascendente, de línea sinuosa y acento interrogante, que reaparecerá a menudo, aunque sea en fragmentos en el curso de al obra. Viene luego un tema presuroso, rápido, brusco: y se establece un conflicto entre ellos. El segundo trozo, de más tranquilo movimiento, opone nuevamente el mismo tema interrogante a un motivo más corriente. La tercera parte consiste en variaciones sobre un tema de género popular. El Final trae nuevamente motivos prestados a los trozos precedentes, y, luego de un animado desarrollo, concluye dándole al tema interrogante del principio una amplitud y una majestad de coral... Esta *SINFONÍA Nº 2* en Si bemol mayor, opus 57, de Vincent D'Indy, se escucha interpretada por la Orquesta Sinfónica de San Francisco, dirigida por Pierre Monteux.

18 I 1950

OBRAS DE MENDELSSOHN
MIASKOWSKI y MILHAUD

En este programa se presenta: *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*, de Mendelssohn, la *SINFONÍA Nº 21* de Miaskowski, y la Suite Sinfónica *PROTEO*, de Mihaud.

FELIX MENDELSSOHN tenía 17 años, cursaba en la Universidad aún, cuando compuso la célebre *OBERTURA* para el *SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO* de Shakespeare. Diez y siete años después agregó a este Preludio una partitura digna del frontispicio. De esas partes agregadas las más frecuentemente ofrecidas en los conciertos son: el *SCHERZO*, el *NOCTURNO*, y el *INTERMEZZO*, a más de la muy popular *MARCHA NUPCIAL*.

La *OBERTURA* para el *SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO* se tocó públicamente por vez primera en febrero de 1827. En 1843 el rey de Prusia pidió a Mendelssohn que compusiera música incidental para la obra de Shakespeare. Doce números adicionales compuso Mendelssohn. *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO* de Shakespeare se presentó en Postdam, con la música incidental de Mendelssohn, el 14 de octubre de 1843.

Hoy se escucha, de *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*, la *OBERTURA* seguida del *SCHERZO*, el *NOCTURNO*, el *INTERMEZZO* y la *MARCHA NUPCIAL*.

Algún musicólogo francés se refiere en estos términos a estas partes de la obra:

OBERTURA: Lentos acordes en las maderas. El staccato de los violines hace soñar en el charloteo aéreo de los Elfos y de los Silfos, habitantes del feérico reino de Oberon, rey de los Genios del aire...

SCHERZO: Sirve de preludio a las escenas fantásticas de la noche de San Juan... El motivo primero (flautas y otras maderas) lo toman luego las cuerdas, y sus desarrollos llenan este trozo notable por la ligereza y la animación de la orquesta. El solo final de la flauta, en staccato, es página celebérrima...

NOCTURNO: Una trompa, de dulce voz, canta en esta noche de encantamiento en que los personajes de este cuento de hadas duermen bajo la vigilancia de Puck...

INTERMEZZO: Los grupos de maderas y de cuerdas se reparten el motivo melódico... Veloces fragmentos, vivaces respuestas... Es que, en efecto, los amantes extraviados en la noche, Lisandro y Hermia, Helena y Demetrio, se huyen y se persiguen... Y luego viene la MARCHA TRIUNFAL...

Interpretadas por la Orquesta de Cleveland dirigida por Artur Rodzinski, se escuchan estas partes de la música incidental compuesta por Mendelssohn para *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*, de Shakespeare: *OBERTURA - SCHERZO - NOCTURNO - INTERMEZZO* y *MARCHA TRIUNFAL.*

NIKOLAI YAKOVLEVICH MIASKOVSKI (actualmente de 69 años) es un infatigable compositor de sinfonías (hasta el año 1943 llevaba compuestas 24...) Miaskovski estudió con Rimski-Korsakov, Liadov y Glier. Sus obras muestran una mezcla curiosa de romanticismo germano y de nacionalismo ruso. En sus últimas obras, como compositor lleno de honores por el Soviet, ha retornado a la inspiración folklórica.

De Miaskovski se va a escuchar la *SINFONÍA Nº 21*, en Fa sostenido menor, opus 51, compuesta en 1940 y tocada por vez primera en Moscu el 16 de noviembre de ese año. Es una Sinfonía en un movimiento y se llama también *SINFONÍA-FANTASÍA*. La toca la Orquesta del Estado *(URSS)* y la dirige el maestro Rahklin.

La *SUITE DE PROTEO* de *Darius Milhaud* (música incidental para una pieza de Paul Claudel) fué tocada por vez primera en Paris el 24 de octubre de 1920 en uno de los Conciertos Colonne. La dirigió Gabriel Pierné.

Milhaud escribe lo siguiente en relación con la *SUITE: PROTEO de Paul Claudel es un drama satírico, una violenta mezcla de alegría truculenta y de poesía. Yo compuse tres versiones distintas para la obra de Claudel. La primera para coros y orquesta. La segunda para pequeña orquesta. En 1919 se anunció la producción del PROTEO y se me pidió que ampliase la música primitiva: le agregué algunos preludios y empleé una orquesta más*

numerosa...El poema dramático de Claudel se ha descrito como: la pintura, con patetismo conmovedor y expresión lírica, del amor sin esperanzas del viejo Proteo hacia una jovenzuela...

Además es, también, un episodio poemático satírico, una burla, una mofa que ataca al infeliz enamorado, desde y por todas partes: lo asaltan hasta los pájaros del aire y las focas del mar. En la mitología griega, PROTEO era un viejo profeta (sic) que habitaba una isla del mar Egeo y atendía el rebaño de focas de Poseidón, dios marino. Podía convertirse, él mismo, en cualquiera bestia de los elementos: de ahí el adjetivo protéico.

La *SUITE DE PROTEO* de Milhaud se compone de cinco partes. Empieza con una *OBERTURA*, en ritmo de *tango -habanera*, seguida por un rápido *PRELUDIO Y FUGA* (para cobres, sostenidos por el resto de la orquesta). En el drama de Claudel, la escena descríbese así: La Comida de las Focas (tumulto, batalla, espumas amontonadas, corvetas de las focas, que se arrojan, desde las cimas de los riscos, a las aguas y a las nieves de *turquesa*. Gritar, trompetear, aporrear de colas y de aletas. Todo esto exprésalo la música). Una amable *PASTORAL* viene luego, y, en seguida, el *NOCTURNO*, composición que conócese también en una versión para piano y violín, intitulada *LA PRIMAVERA*. Esta parte refiérese a una *Bacanal nocturna* que ocurre en el poema de Claudel. Un *FINAL*, de carácter brillante y enérgico, cierra la *SUITE.*

La segunda suite sinfónica, o *SUITE DE PROTEO*, de Darius Milahud la interpreta la Orquesta de San Francisco dirigida por Pierre Monteux.

25 I 1950

CONCIERTO HECTOR BERLIOZ

Este breve Concierto Berlioz lo integran dos de sus obras más conocidas y justamente célebres. Son ellas la *SINFONÍA FANTÁSTICA* y la *OBERTURA* de *EL CARNAVAL ROMANO.*

De su ópera *BENVENUTO CELLINI*, silbada en Paris en 1838, tomó Berlioz años más tarde un tema: el de un *saltarello*, danza endiablada, y de él hizo el motivo principal de una pieza sinfónica, la *OBERTURA* de *EL CARNAVAL ROMANO*, una de las más significativas páginas del romanticismo musical. Dos otras melodías prestadas a la misma ópera concurren a la construcción de esta truculenta fantasía (calificativo que le dá a la *OBERTURA* un crítico francés). Comienza la *OBERTURA* con un estallido de alegría: el *saltarello*, pero trunco: lo corta un silencio burlón, seguido de risas trinadas por los violines y las maderas. Nuevo silencio... Se eleva ahora una dulce cantilena (corno inglés) que opone a las befas de la multitud un canto de amor, tranquilo y profundo. Más adelante ese mismo canto dialoga consigo mismo en forma de canon en el que las dos melodías, idénticas, se persiguen sin reunirse.

Luego: ruidos de fiesta, discretos primeramente, crecientes después, y se desencadena la embriaguez popular. Nueva clama. Con el ritmo persistente del *saltarello* torna el canto expresivo (en los vientos) y por última vez en los trombones, pervertido, casi espantable, mientras recomienza el remolineo de la fiesta.

Se escucha la *OBERTURA* de *EL CARNAVAL ROMANO* de Héctor Berlioz, a la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Sir Thomas Beecham.

La *SINFONÍA FANTÁSTICA* de Berlioz es una de las obras más originales y sorprendentes en la historia de la música. Fué compuesta en tres meses, entre enero y abril de 1830, pero utilizó en ella Berlioz música compuesta con anterioridad. Por ejemplo *LA MARCHA AL CADALSO* (cuarto movimiento) tomada de la marcha de los guardias, de su ópera *LOS JUECES FRANCOS*.

Turner dice que *la SINFONÍA FANTÁSTICA es tan genuina como creación musical, enteramente musical y nada más, como cualquier cuarteto de Mozart o sinfonía de Beethoven. Es definitivamente convincente, y vive desde el primer compás hasta el último. Es, en el más estricto significado del término, una obra maestra y completamente comprensible sin ninguna palabra de explicación o programa.*

Agrega Turner que *sin faltar a la verdad, ningún compositor ha escrito jamás nada igual, ni antes ni después, ni hará nada como ella en el futuro. Esto se debe a que la SINFONÍA FANTÁSTICA es Berlioz así como la NOVENA SINFONÍA o la SONATA HAMMERKLAVIER son Beethoven. Y ni el uno ni el otro volverán otra vez.*

La *SINFONÍA FANTÁSTICA* se tocó por vez primera en Paris, en el Conservatorio, el 5 de diciembre de 1830, bajo la dirección de Berlioz.

La *GRAN SINFONÍA FANTÁSTICA*, o sea los *EPISODIOS DE LA VIDA DE UN ARTISTA*, es obra que se basa en el siguiente programa:

Primer Movimiento: *ENSUEÑOS Y PASIONES* se compone de un *Adagio* seguido inmediatamente de un extenso *Allegro*: Olas de pasiones, ensueños sin objeto, pasiones delirantes con característicos accesos de ternura, celos, furor, miedo, etc., etc.

Segundo Movimiento: *BAILE* – música brillante y arrebatadora.

Tercer Movimiento: *ESCENAS EN EL CAMPO* *Adagio*: pensamientos de amor y de esperanza, turbados por sombríos presentimientos.

Cuarto Movimiento: *MARCHA AL SUPLICIO* música hosca y falaz. Quinto Movimiento: *SUEÑO DE UNA NOCHE DE AQUELARRE...*

Schumann dijo que *el programa de la FANTÁSTICA podía ser ignorado, pero que no podía cambiarse una nota de la partitura sin dañarla.*

La Orquesta de Cleveland dirigida por Artur Rodzinski, toca la *SINFONÍA FANTÁSTICA* de Hector Berlioz.

8 II 1950

UNA SINFONÍA Y UN CONCIERTO
Schubert - Saint-Saëns

Si se cuenta la *SINFONÍA DE GASTEIN*, extraviada, serían nueve las sinfonías de Franz Peter Schubert. Las más de ellas son obras de su extrema juventud, de cuando el compositor disponía de la orquesta de aficionados del Convictorio, y, por lo tanto, tenía oportunidad de ensayarlas con elemento instrumental.

La *PRIMERA SINFONÍA* de *SCHUBERT*, en Re mayor, la terminó en octubre de 1813, a los 16 años. En 1815 compuso dos sinfonías, en Si bemol y en Re. La *CUARTA*, en Do menor, la llamada *TRÁGICA*, representa un importante progreso y es posible que la *SINFONÍA EN DO MENOR* (la 5ª) de Beethoven, obra preferida de Schubert, influyera en ella. Fué compuesta la

TRÁGICA en 1816 y a fines de ese año comenzó su *QUINTA SINFONÍA*, en Si bemol, de instrumentación muy sencilla, sin trompetas ni timbales, destinada seguramente a ser interpretada por una orquesta de aficionados. Esta *QUINTA SINFONÍA* de Schubert se escuchará hoy.

Tovey anota: *Por los tiempos en que Schubert tenía 18 años era ya autor de cinco sinfonías: de ellas, la quinta, en Si bemol, que es la perla de gran precio. Esta sinfonía, ahora la más popular entre las juveniles de Schubert, fué descubierta hacia 1867. Es muy mozartiana. Cuatro compases de introducción preceden al ALLEGRO. El segundo movimiento, ANDANTE CON MOTO, se inicia con una bella melodía, reminiscente del RONDÓ de la SONATA EN FA, para violín, de Mozart. El MINUETO y el TRIO recuerdan así mismo a Mozart (MINUETO de la SINFONÍA EN SOL MENOR, K550). El FINAL --Allegro vivace-- en forma de primer movimiento de sonata, con dos temas principales, que se pasean alegremente a todo lo largo del movimiento... En toda la sinfonía perdura el delicioso espíritu juvenil de Schubert, y es ella, en verdad, una pequeña obra perfecta.*

La Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Sir Thomas Beecham, interpreta la *QUINTA SINFONÍA*, en Si bemol, de Franz Peter Schubert, que consta de estos movimientos: *ALLEGRO - ANDANTE CON MOTO - MENUETO - ALLEGRO VIVACE.*

CAMILLE SAINT-SAËNS compuso dos conciertos para violoncello y orquesta, el primero de los cuales figura, desde su estreno, en el repertorio de los conciertos. Es el *CONCIERTO EN LA MENOR*, opus 33, escrito en 1872, tocado por vez primera por el cellista Telbécque (a quien lo dedicó) el 19 de enero de 1873, en un Concierto del Conservatorio de Paris. El segundo concierto para cello, de Saint-Saëns, es del año 1902.

El *CONCIERTO EN LA MENOR*, opus 33, de Camille Saint -Saëns, no consta de tres o cuatro movimientos, como es lo usual, sino de uno solo, eso sí, con varias secciones, de ritmo y tiempo diferentes. O en otros términos: de tres partes tocadas sin interrupción: la tercera de ellas toma elementos de la primera. Este concierto es obra vehemente, arrebatada, que impone al violoncellista una difícil carrera de campeonato... La primera y la última partes del concierto son muy rápidas; la parte intermedia es una especie de minueto. Las tres o cuatro secciones del *CONCIERTO EN LA MENOR* opus 33 de Saint-Saëns para violoncello, son estas: *ALLEGRO NON TROPPO - ALLEGRETTO CON MOTO - TEMPO PRIMO Y UN POCO MENOS VIVO.* Lo interpretan: el cellista William Squire y la Orquesta Hallé, dirigida por Hamilton Harty.

15 II 1950

A base de dos obras suyas muy conocidas, aunque la segunda de ellas --antes de ser grabada en discos-- no tánto, por requerir intérprete --la soprano-- de alta calidad.

Desde 1784, a los catorce, Beethoven había escrito un *CONCIERTO EN MI BEMOL PARA PIANO Y ORQUESTA*, que, con el primer movimiento inconcluso de otro concierto en Re mayor, fué publicado ha pocos años. Parece que el propio Beethoven, voluntariamente, se despreocupó de esos ensayos.

Sus dos primeros conciertos para piano, en Si bemol opus 19 y en Do mayor opus 15, no tienen sino un interés relativo, y Beethoven mismo convenía en ello: brillaba más, entonces, como pianista que como compositor, pero, hasta su técnica, parece hoy anticuada y un poco infantil --dícelo Chantavoine--.

El *CONCIERTO EN SI BEMOL*, segundo en orden de publicación, precede al otro en orden de composición. Ambos conciertos ofrecen un mismo plan: un *ALLEGRO*, un *ADAGIO*, un *RONDÓ*. Las mismas alternativas de *solo* y de *tutti*, los mismos procedimientos en el desarrollo. En el primer movimiento de ambos, una larga Introducción orquestal expone los temas principales. El piano entra con un nuevo tema, y, alternando con el *tutti*, unas veces domina a la orquesta, otras le sirve

de acompañamiento. Antes de los últimos compases del final interviene la Cadencia obligada, que, según la costumbre, se dejaba a la inspiración del solista. Beethoven quiso, es cierto, romper con ella y compuso él mismo, y tres veces, la Cadencia del *CONCIERTO EN DO MAYOR* que hoy se escucha. Los *ADAGIOS* en ambos conciertos son notables y de severa inspiración. El de éste *CONCIERTO OPUS 15*, es un *LARGO* en Fa menor. Los *RONDÓS*, casi iguales en cuanto a la forma en ambos conciertos, ofrecen tres repeticiones, confiadas siempre al piano. El *RONDÓ* del *CONCIERTO EN DO MAYOR* opus 15, ofrece interesantes modulaciones y temas muy diversos. Termina con una muy brillante *CODA*.

Se escucha hoy el *SEGUNDO CONCIERTO PARA PIANO* de Beethoven --cronológicamente-- o sea su *PRIMER CONCIERTO,* opus 15 en Do mayor. Arturo Schnabel es el solista y lo toca con la Orquesta Sinfónica de Londres. Dirige Malcolm Sargent.

La Escena y Aria, *AH! PERFIDO PERJURO!,* para voz de soprano con acompañamiento de orquesta, opus 48 (según von Lenz) u opus 65 de Beethoven, fué compuesta durante un viaje a Praga (1796) para la cantatriz Josepha Dusek. Su autor la dedicó a la Condesa Clári.

LA GRAN ESCENA (tal es su título) pinta, describe, a una amante desdeñada, que comienza por conjurar la justicia celeste contra el traidor y pérfido que la abandonara; luego modifica su actitud, y suplica y declara que va a morir, y, finalmente certifica, como loca de angustia, que nunca mujer alguna fué tan digna de lástima como ella. La obra es larga, pero todos esos sentimientos, todas esas impresiones, los expresa Beethoven con una tal variedad de colorido y de moviemiento (es muy mozartiana, además) y una tal fuerza de pasión que no hay lugar, en esta ocasión, de quejarse por la longitud..., sobre todo si la ejecución es digna de la obra, lo que no es frecuente, pues es muy difícil.

AH PÉRFIDO, PERJURO! opus 65 de Beethoven está interpretada de maravilla en la versión que hoy se escucha, a cargo de la soprano Kirsten Flagtad y la Orquesta de Filadelfia, dirigida por Ormandy.

1º III 1950

En cierto sentido las *VARIACIONES* para orquesta sobre un tema de Haydn, de Johannes Brahms, le sirvieron de preludio o ejercicio preparatorio de sus cuatro sinfonías, aunque ya hubiera compuesto las *SERENATAS* opus 11 y opus 16, catorce años antes.

Las *VARIACIONES* fueron compuestas en 1874. El Tema variado por Brahms, conocido con el nombre de *CORAL DE SAN ANTONIO*, lo tomó de un *DIVERTIMENTO* de Haydn para instrumentos de viento. Se presenta el tema en toda su simplicidad, su ingenuidad, con una instrumentación que recuerda la de Haydn. La melodía es de carácter netamente popular, y las variaciones concebidas según el procedimiento de la *gran variación* beethoveniana. Consta la obra de ocho variaciones y un final.

Se escuchan las *VARIACIONES SOBRE EL CORAL DE SAN ANTONIO DE HAYDN*, para orquesta, opus 56a de Johannes Brahms, interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Londres. Director Felix von Weingartner.

Con el TRÍO PARA PIANO, CLARINETE Y VIOLONCELLO, en La menor, opus 114 compuesto en 1892 por Brahms, nos encontramos al fin (dice el señor Landormy) *en presencia de una obra de valía, obra seria, aún austera en parte, de discreta emoción y muy penetrante, y de notable euritmia. El timbre noble, poético, elegíaco,*

del clarinete inspiró a Brahms ideas musicales que precisamente traducían sus particulares pensamientos. El ADAGIO, en especial, es página de primer orden. Un carácter (agrega Landormy) *puede llegar a la grandeza por la serenidad de su desprendimiento, de su resignación, tan bien como por medio de los impulsos tumultosos de la pasión. Brahms lo comprueba en esta obra.*

Consta el *TRÍO EN LA MENOR* opus 114 de Brahms de cuatro movimientos: *ALLEGRO - ADAGIO - ANDANTINO - ALLEGRO*. Lo interpretan Ralph McLane (clarinete), Sterling Hunkins (violoncello) y Milton Kaye (piano).

10 V 1950

CONCIERTO CLAUDIO AQUILES DEBUSSY

La *SEGUNDA SONATA* de Debussy fué compuesta rápidamente: de fines de septiembre a mediados de octubre de 1915. Se tocó el 21 de abril de 1917 por el flautista Manouvrier, el violinista Jarecki y el arpista Pierre Jamet. Debussy la había proyectado para flauta, oboe y arpa. En la *SONATA-TRÍO* de Debussy se expande ampliamente la melodía, el juego rítmico es vivo y la armonía audaz, pero infinitamente dulce.

Consta de tres partes la *SONATA: PASTORAL- INTERLUDIO* y *FINAL. El INTERLUDIO* (*tempo di Minuetto*) que une la *PASTORAL* al principio del *FINAL*, se funda en una melodía flexible, serpentina, de ritmo y modo igualmente fáciles y deslizantes. Se escucha la *SEGUNDA SONATA*

de Debussy, la *SONATA-TRÍO*, tocada por Moyse --flauta-- Merckel --viola-- y Lily Laskine --arpa--.

EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN, solicitado a Debussy por la bailarina Ida Rubinstein, para quien había escrito D'Annunzio la obra, *en un francés arcaico y barroco*, es una obra compuesta de prisa. No obstante, la música de *EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN* produjo a quienes entonces la escucharon --en 1912-- una impresión inolvidable. En cuanto a la tragedia de D'Annunzio, a pesar de ruidosa propaganda, se hundió en glacial indiferencia. En cuanto a la música compuesta para ella por Debussy, transformada por André Caplet en *SUITE SINFÓNICA*, al ser despojada de sus elementos vocales, perdió en esa versión de concierto sus virtudes esenciales.

Con todo, EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN, aún en esta forma, es una obra maestra todavía no revelada en concepto de Vuillermoz.

De *EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN*, de Debussy, se escucha esta serie de fragmentos sinfónicos: EL *PATIO DE LOS LISES* (Preludio); *DANZA EXTÁTICA* (escena tercera); *FINAL* (del acto I); *LA PASIÓN* (escena cuarta del acto III); y *EL BUEN PASTOR* (Preludio del acto IV). La interpretación, a cargo de la Orquesta del Conservatorio de Paris dirigida por Piero Coppola.

La *SUITE* de Debussy, *EN BLANCO Y NEGRO*, es una obra llena de alusiones a la guerra (fué compuesta en 1915). Pone como lema del primer trozo unos versos anodinos de *ROMEO Y JULIETA* de Gounod: *Quien se queda en su sitio, sin bailar, de alguna desgracia, muy paso se acusa:* es una irónica alusión a los *emboscados*.

Este primer trozo constituye una visión tumultuosa (Gil Marchex) *cuyo ritmo rápido arrastra, confundiéndolos, fragmentos de valses y mazurcas en tanto resuenan en la lejanía marchas guerreras.*

Encabezan la segunda parte --trozo muy lento, sombrío y desesperado, en memoria del subteniente Gharlot, muerto el 3 de marzo de 1915--, los siguientes versos de la *BALADA CONTRA LOS ENEMIGOS DE FRANCIA* de Villon: *Príncipe: llevado sea por los siervos de Eolo, a la selva donde reina Glaudco, donde sea privado de paz y de esperanza, --porque es indigno de poseer virtudes--, quien malquiera el Reino de Francia.*

Esta segunda parte es una de las más conmovedoras obras compuestas por Debussy en las postrimerías de su vida.

La tercera parte, dedicada a Stravinski, es un comentario del poema de Charles D'Orléans *Invierno, eres un bribón*, sobre el cual Debussy ya había escrito un coro. La música evoca el doloroso invierno,

tan temible para los ejércitos en derrota, no sólo en Flandes y en Francia, sino también en Rusia (un poco más).

Esta *SUITE* de Debussy, *EN BLANCO Y NEGRO* es una obra de curiosa y extraordinaria unidad, no obstante. La *SUITE* de Debussy, para dos pianos, la interpretan Ethel Bartlett y Rae Robertson. Sus movimientos: *CON ÍMPETU - LENTO, SOMBRÍO - SCHERZANDO.*

EL MAR, de Debussy, es obra sumamente conocida. De manera que es ocioso insistir en ella por extenso. Son tres bocetos sinfónicos compuestos entre 1903 y 1905, tres bocetos, tres marinas, compuestos a base de sus recuerdos.

Se titulan las tres partes: *DEL ALBA AL MEDIODÍA EN EL MAR - JUEGOS DE OLAS,* y *DIÁLOGO DEL VIENTO Y DEL MAR.* No son meramente descriptivos los trozos: despiertan en la imaginación, con rara fuerza poética, impresiones, más que visiones.

24 V 1950

CONCIERTO HAENDEL

Numerosísimos son los Conciertos de Haendel. Conciertos de toda índole y para muy diversos instrumerntos o grupos de instrumerntos. La música instrumerntal de Haendel y principalmente sus Sonatas y sus diversos Conciertos deben considerarse como el perfeccionamiento de las formas específicamente italianas de esos géneros, por la elevación de las ideas como por el brillo y el vigoroso virtuosismo de su composición. *El CONCERTO GROSSO* de Haendel con el que se inicia este programa es el en Re menor, N° 21. Los *12 CONCERTI GROSSI* del opus 6 fueron compuestos en el increible breve espacio de tiempo de tres semanas: es decir, entre el 29 de septiembre y el 20 de octubre de 1739.

La espontaneidad del pensamiento musical de Haendel y el alto nivel de inspiración sostenida en todos ellos y en todos sus movimientos, le aseguran a los *CONCERTI GROSSI* un puesto de preferencia permanente en el repertorio de las orquestas y la admiración de incontables amantes de la música, generación tras generación.

Consta de cinco movimientos el *CONCIERTO Nº 21* de Haendel, en Re menor: OBERTURA - *ALLEGRO - ARIA - GAVOTA y ALLEGRO*. Se escucha interpretado

por la Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por Desiré Defaw.

El *CONCIERTO PARA ORQUESTA Y ÓRGANO* que viene ahora, es un arreglo de Sir Hamilton Harty de un concierto en Re mayor, llamado *CONCIERTO B* y publicado en el volúmen 47 de la *HAENDEL GESELLSCHAFT*. Es un concierto fuera de las series más conocidas. Es este un breve *CONCIERTO* que se escucha interpretado por Harold Dawer --al órgano-- y la Orquesta Sinfónica de Londres. Dirige Sir Hamilton Harty.

Haendel compuso varios *CONCIERTOS PARA OBOE Y ORQUESTA*. En dos de ellos utilizó Fugas de obras suyas para instrumentos de teclado. De esos Conciertos para oboe de Haendel se escuchan dos en este programa. El *CONCIERTO Nº 1*, en Si bemol mayor consta de cuatro movimientos: *ADAGIO - ALLEGRO - SICILIANA* (*Largo*) y *VIVACE*. Lo interpretan Leon Goossens --oboista-- y la Orquesta Filarmónica de Londres. Dirige Eugene Goossens.

El *CONCIERTO* de Haendel para oboe y orquesta N° 3, en Sol menor, es también de cuatro movimientos: *GRAVE - ALLEGRO - SARABANDA* (*Largo*) y *ALLEGRO*. El oboista es Mitchell Miller y lo toca con la Orquesta C.B. dirigida por Barlow.

La *SUITE* compuesta de trozos tomados de la ópera *ALCINA* de Haendel que hoy se escucha, es transcripción de Whittaker, y consta de estas partes: *MÚSICA DE SUEÑO* (del acto II); *ENTRADA DE LOS SUEÑOS AGRADABLES - ENTRADA DE LOS SUEÑOS AMENAZANTES - ENTRADA DE LOS SUEÑOS AGRADABLES ASUSTADOS - COMBATE DE SUEÑOS AGRADABLES Y TRISTES - MÚSICA DE BALLET* - Entrada del acto tercero: *GAVOTA – SARABANDA - GAVOTA - MINUETO.*

(Texto inconcluso) 14 VI 1950

OBRAS DE FRANCK y ANTON DVORAK

Dos *POEMAS SINFÓNICOS* de Franck, en primer término, y luego un *CONCIERTO* de Dvorak, se ofrece como programa de hoy.

El *CAZADOR MALDITO*, de *FRANCK*, es un poema sinfónico de caluroso romanticismo, en concepto de Chantavoine, en él traduce el compositor, musicalmente, una *BALADA* del poeta alemán Bürger, que así puede resumirse: En las riberas del Rhin, a pesar de la santidad de la mañana del domingo, que puntualiza el sonar de las campanas, un noble hace sonar la trompa de caza y parte a su empresa cinegética. Cruza por sobre trigales, landas y praderas. En vano, y en varias ocasiones, una voz conjúralo intentando detenerlo y propugnando por hacerle observar el recogimiento del día santo. El conde nada

quier oir y prosigue en su cabalgata. Súbito, el conde encuéntrase solo. Su caballo no quiere avanzar. El cazador sopla su trompa, que enmudece. Una lúgubre voz, implacable, le maldice por su sacrilegio. Brotan llamas por doquiera. El conde, enloquecido de terror, continúa su carrera sin término, hostigado por los demonios.

La Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por Desiré Defaw, interpreta *El CAZADOR MALDITO*, poema sinfónico de Cesar Franck.

Compuso Franck, entre los años 1887 y 1888, dos años antes de su muerte, su poema sinfónico *PSIQUIS*, para orquesta y coros. Sábese que la leyenda de *PSIQUIS* representa --más o menos-- en la mitología griega pagana, lo que en el *ANTIGUO TESTAMENTO* es la historia de Eva y del Paraíso Perdido. Psiquis, amada de Eros, dios del Amor, no debe tratar de descubrir la faz de su amante. Olvida Psiquis su promesa y como castigo, se ve privada por siempre de ver y concocer el más allá. En griego, *Psiquis* significa Alma: la historia de *PSIQUIS* simboliza --entonces-- la elación y la caída del alma humana. Modificó Franck la leyenda, y le dá un desenlace más feliz, que le inspira --quizá-- la idea cristiana de la Redención: el Amor perdona y *Psiquis* asciende a los cielos, en una apoteósis, con su esposo inmortal. Son cuatro las partes de *PSIQUIS*, el poema

sinfónico de Franck. De ellas se omite en esta grabación la tercera: *EL SUEÑO DE EROS*. Se presentan las tres restantes, a saber: *EL SUEÑO DE PSIQUIS - PSIQUIS ARREBATADA POR LOS CÉFIROS*, y *PSIQUIS Y EROS*. Interpreta la obra de Franck, la Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por Desiré Defaw.

El *CONCIERTO* de Dvorak ofrecido es el celebérrimo para violoncello, en Si menor, opus 104, compuesto en 1895. Este *CONCIERTO* de Dvorak se compone de tres partes, desarrolladas en vasto diálogo entre el instrumento solista y la orquesta.

La primera parte se inicia con un tema vigoroso y asaz inquieto al que responde, pronto, un tema más tranquilo y ensoñador. En la segunda parte, la alternatividad de los dos sentimientos se invierte. Su comienzo es plenamente sereno, y es después cuando interviene un elemento a la vez más melancólico y más animado. La tercera parte, más viva, es francamente popular por sus temas y sus ritmos. Algunos ecos del primer trozo reaparecen, pero sólo para ser barridos por el violento impulso final: así es como --dice Chantavoine-- los recuerdos tristísimos bórranse en ocasiones al soplo de ese buen humor que a veces toma gustoso el tono popular, como en Dvorak.

Interpretan el *CONCIERTO EN SI MENOR*, opus 104, para violoncello y orquesta de Anton Dvorak, Pau Casals, solista, y la Orquesta Filarmónica Checa dirigida por Georg Szell.

Finaliza este concierto Franck - Dvorak, con el *CORAL Nº 3*, en La menor, de Franck, interpretado por el organista Guy Weitz.

19 VII 1950

CONCIERTO NICOLAI RIMSKI-KORSAKOV

Rimski-Korsakov es uno de *LOS CINCO* de la escuela rusa moderna (de hace ya ochenta años...) El más universalmente alabado de ellos, si nó el más grande: que éste es Musorgski, sin duda.

Dos obras grandes de Rimski y otra de menor importancia y magnitud, integran este programa. Que se inicia con *ANTAR*. La *SUITE SINFÓNICA ANTAR,* opus 9, se llamó primeramente *SEGUNDA SINFONÍA* de Rimski.

Pero su autor dijo: *Es erróneo llamar Sinfonía a ANTAR. Mi ANTAR es un poema, una Suite, un Cuento de hadas, una historia, o la cosa que gustéis..., pero no una Sinfonía. Su estructura en cuatro movimientos separados en todo lo que puede aproximarlo a esa designación. No tiene desarrollos temáticos: sólo variaciones y paráfrasis.*

Es obra juvenil. La compuso Rimski de 24 años en 1868. Se tocó por vez primera el 22 de marzo de 1869.

Antar fué un famoso poeta guerrero árabe del siglo VI. En las ruinas de Palmira, habitadas por los espíritus de las tinieblas, se refugió Antar para huir de la sociedad de los hombres, a quienes odia pues le pagaron sus beneficios con la perfidia. Aparece una gacela perseguida por un águila. Antar dispara su arco y el águila cae. Huye la gacela. Duerme Antar... Sueña en un espléndido palacio, en el de Gul-Nazar, el hada gacela a quien salvara y que, en reconocimiento, le promete las tres alegrías supremas de la vida... Despierta Antar... y va a gozar de esas tres alegrías. Esta es la primera parte de *ANTAR* y es un *ALLEGRO GIOCOSO*, precedido de un LARGO y seguido de un *ALLEGRETTO VIVACE*. La segunda parte trata de *LAS ALEGRÍAS DE LA VENGANZA*, es un motivo rítmico, de rico movimiento. Es un *ALLEGRO*. La tercera parte, *ALLEGRO RISOLUTO ALLA MARCIA*, trata de *LAS ALEGRÍAS DEL PODER*. Es una especie de Marcha Triunfal. La cuarta parte de *ANTAR*, describe la tercera de las alegrías de la vida. Es un *ALLEGRETTO VIVACE*, seguido de un *ANDANTE AMOROSO*. Se trata de *LAS ALEGRÍAS DEL AMOR.* Antar, vengado y poderoso, regresa a Palmira y encuentra las delicias del amor. Pero Antar hizo que su amante, el hada Gul-Nazae, le prometiera quitarle la vida si le viera distraído de su pasión. Un día lée su amada en

Antar, señales de inquietud. Cumple su palabra y le lanza al corazón un filtro que lo quema. Muere Antar en los brazos de su Amada...

Se escucha la *SINFONÍA SEGUNDA* de Rimski-Korsakov, o sea la *SUITE SINFÓNICA ANTAR*, opus 9, por la Orquesta Sinfónica de San Francisco dirigida por Pierre Monteux.

La más popular de las obras orquestales de Nicolai Rimski-Korsakov, es, indudablemente la *SUITE SINFÓNICA SHEHERAZADA*. Se basa en materiales de *LAS NOCHES ARABES* o sea de *LAS MIL NOCHES Y UNA NOCHE*, y su título refiérese a la esposa favorita del Sultán Shariar. Todo esto es muy sabido de todas las gentes... El primer episodio de la *SUITE SHEHERAZADA,* opus 35, de Rimski-Korsakov, obra compuesta en 1881 y estrenada el año siguiente, se intitula *EL MAR Y EL NAVÍO DE SINBAD*; el segundo episodio es *EL CUENTO O RELATO DEL PRÍNCIPE KALENDER*; el tercero llámase *EL JOVEN PRÍNCIPE Y LA JOVEN PRINCESA*. En las *MIL NOCHES Y UNA NOCHE* eran hermano y hermana y se les conocía como *LOS HIJOS DE LA LUNA*. La parte final tiene estos títulos: *FESTIVAL EN BAGDAD. EL MAR. EL BAJEL RÓMPESE CONTRA UNA ROCA EN CUYA CIMA ESTÁ UN GUERRERO SOBRE EL CABALLO DE BRONCE...*

La *SUITE SHEHERAZADA* popularizóse por extremo hacia 1911. Cuando los Ballets Rusos, con un escenario no relacionado con el argumento que inpiró a Rimski -Korsakov. Se escucha la *SUITE SINFÓNICA SHEHERAZADA*, de Rimski, tocada por la Orquesta Sinfónica de Cleveland dirigida por Rodzinski.

6 IX 1950

CONCIERTO ROSSINI
Oberturas

Reúnense en este programa rossiniano oberturas de muchas de las óperas juveniles del famoso *CISNE DE PESARO*, músico célebre si los hubo, hombre de buen humor y reputado epicúreo, además. Oberturas juveniles las más de este programa, que incluye, también oberturas de dos óperas posteriores.

Como no se ignora, nació Gioachino Rossini en febrero de 1792, por modo que tenía veinte años cuando, en 1812, estrenó su *ESCALA DE SEDA*, en Venecia.

Para poder incluir todas las oberturas programadas, no se parlará mucho de cada una de ellas ni del argumento muy conocido de las óperas a que corresponden. Así que se escucha la Obertura de *LA ESCALA DE SEDA* de Rossini, tocada por la Orquesta de la NBC dirigida por Toscanini.

Del año 1813 es la ópera de Rossini titulada *EL SEÑOR BRUSCHINO*, bastante olvidada. Su obertura no tanto, y es muy divertida, con efectos instrumentales bufos. Se escucha la Obertura de *EL SEÑOR BRUSCHINO*, de Rossini, por la Orquesta Sinfónica de la *NBC* dirigida por el maestro Toscanini.

LA ITALIANA EN ARGEL, también es del año 1813. El argumento de la ópera es intrincadísimo y no interesa para el caso, ya que sólo será escuchada su obertura. La Obertura es alegre y muy vivaz. La toca la Orquesta Filarmónica de New York. Dirige el maestro Toscanini.

El universalmente célebre *BARBERO DE SEVILLA* es obra de 1816. Y es inútil decir nada de una ópera tan conocida de todas las gentes. Se estrenó en Roma, en febrero de 1816, y su fracaso fué rotundo... por poco tiempo. La Obertura de *EL BARBERO* es sólo el vivaz preludio de la acción comiquísima de la ópera, sin dependencia en sus temas. La había usado anteriormente en dos óperas: *ELISABETA*, y *AURELIANO.*

La Obertura de *EL BARBERO DE SEVILLA*, de Rossini, se escucha interpretada por la Orquesta de la *NBC* y la dirige Toscanini.

Dos óperas de Rossini, muy conocidas, son del año 1817: *LA CENICIENTA* y *LA URRACA LADRONA*. O para mayor exactitud *LA GAZZA LADRA* y *LA CENERENTOLA*. *LA CENICIENTA*, estrenada en 25 de enero de 1817, es una cima del arte de Rossini, en lo bufo. Su Obertura es encantadora, rebosante de elocuencia. Se escucha la Obertura de *LA CENERENTOLA*, de Rossini, tocada por la Orquesta Sinfónica de la *NBC* y dirige Toscanini.

En mayo de 1817, en la Scala de Milan, se estrenó *LA URRACA LADRONA, LA GAZZA LADRA*, ópera semi-bufa de Rossini. La Obertura de *LA GAZZA LADRA* es de suma importancia musical. Este preludio orquestal soporta la comparación con la Obertura --muy posterior-- del *GUILLERMO TELL*. Toscanini dirige la Orquesta Sinfónica de la *NBC* que toca la muy bella Obertura de *LA URRACA LADRONA* de Rossini.

De dos obras posteriores de Rossini, *SEMIRAMIS* y *GUILLERMO TELL*, se ofrecen las Oberturas. De *TELL*, quizá, otro trozo orquestal del acto primero.

SEMIRAMIS es ópera ya olvidada, salvo su muy bella y popular Obertura. Se estrenó la ópera en el Teatro Fenice de Venecia, el 3 de febrero de 1823. Y gozó de favor durante muchos años.

La Orquesta Filarmónico-Sinfónica de New York, dirigida por el maestro Arturo Toscanini, ejecuta la Obertura de *SEMIRAMIS*, de Rossini.

GUILLERMO TELL es la ópera más seria de Rossini, con fuerte influencia de Beethoven --dícese-- y no siempre para ventaja suya... Se estrenó en Paris, el 3 de agosto de 1829. La Obertura es --como en otras de sus óperas-- lo más permamente. La Obertura consta de cuatro partes. Su intruducción representa el amanecer en los Alpes. La segunda parte representa una tempestad alpina. La calma de la tercera parte (todo esto reminiscente de la *SINFONÍA PASTORAL* de Beethoven) es la acción de gracias de los pastores. Es una Pastoral como se supone. La parte final de la Obertura representa la marcha de las tropas suizas...

La Orquesta Filarmónica de Londres (dirigida por Sir Thomas Beecham) toca la Obertura de *GUILLERMO TELL*, de Rossini.

(anuncie Usted Señor Locutor, si hay tiempo): La danza *PASO DE SEIS* del primer acto de *GUILLERMO TELL*, por la Sinfónica de la *NBC* con Toscanini.

13 IX 1950

CONCIERTO RICHARD STRAUSS

Johannes Wolf, dice: *El autor más representativo en el dominio del poema sinfónico y el que mayores impulsos ha sabido darle es, indudablemente, Ricardo Strauss. Strauss no es ya un simple experimentador en el terreno de las sonoridades orquestales como Berlioz, ni carece de verdadera originalidad en sus temas como Liszt; sus creaciones son infinitamente superiores a todo lo que se escribió anteriormente en el género del poema sinfónico. Gran melodista en su fantasía sinfónica DE ITALIA, escrita en 1886 durante un viaje por aquel país, fino psicólogo en DON JUAN, en TILL EULENSPIEGEL, en ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA y en MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN, es de un realismo inaudito en sus momentos descriptivos, especialmente en el DON QUIJOTE y en VIDA DE UN HÉROE: adquiere en estas obras la disonancia un valor expresivo extraordinario y absolutamente justificado estéticamente. En el aspecto formal ofrece el DON JUAN la estructura de la sonata, el EULENSPIEGEL es un RONDÓ, el DON QUIJOTE un tema con variaciones.*

Este Concierto Strauss se inicia con el sexto de los *POEMAS SINFÓNICOS*, es decir con *DON QUIJOTE*, compuesto en 1898 y cuyo título exacto es *VARIACIONES FANTÁSTICAS SOBRE UN TEMA DE CARÁCTER CABALLERESCO*. Las variaciones son diez. Una introducción evoca la atmósfera de los libros de caballería: entusiasmo, galantería, espíritu de aventura y de quimera. Luego el combate contra los molinos de viento y contra el rebaño de carneros. Don Quijote conversa familiarmente con Sancho Panza, luego ataca a inocentes peregrinos. El héroe evoca a su bella Dulcinea. La orquesta

describe, luego, con cierta ironía, la cabalgata fantástica de los dos personajes --Don Quijote y Sancho-- que se imaginan galopar por las nubes cuando están en el puro suelo, etc., etc. Finalmente el encuentro de Don Quijote y los dos frailes predicadores y el duelo final con el Caballero de la Blanca Luna.

DON QUIJOTE, opus 35 de Ricardo Strauss escúchase tocado por la Orquesta de Pittsburg. Dirige Reiner y actúan como solistas Piatigorski --cello--, Temianka --violín-- y Bakaleinikov --viola--.

La *BURLESCA EN RE MENOR*, opus 14, para piano y orquesta, es obra juvenil de Strauss. Data de los años 1885 y 1886. Por primera vez se tocó el 21 de junio de 1890. La compuso Strauss cuando era director de orquesta en Mainingen. Su amigo y predecesor en el cargo, Hans von Bülow decía que la *BURLESCA* era *intocable* y el mismo Strauss más tarde, alude a ella calificándola como *total disparate*. Es una obra muy agradable y muy popular entre el pianista virtuoso en busca de novedad. Claudio Arrau --piano-- y la Orquesta Sinfónica de Chicago (Desiré Defaw, director) interpretan *BURLESCA* de Strauss.

DAFNE, ópera de Strauss, se estrenó en 1938 y es obra maestra madurada en largos años de estudio. La compuso el año anterior. Es ópera en un acto. De esta ópera se escuchan dos fragmentos del final: La Transfiguración de Dafne. Apolo pide a Zeus Kronida, el supremo dios helénico, que cumpla el más íntimo deseo de Dafne, transformándola en árbol. Apolo la poseerá, pero no como hombre, sino como dios, cuando metamorfoseada en laurel se yerga en la alturas. Dafne servirá al eterno Febo Apolo, que por toda la eternidad la amará, elevada a tan alta jerarquía, y la besará cada mañana con los primeros rayos de sol. La noche se ha obscurecido por completo y cuando, levantándose Dafne corre hacia el fondo, se transforma súbitamente en un grandioso laurel, el árbol consagrado a su hermano Febo Apolo. Mientras que el himno de Apolo respira la virilidad y ritmo decisivo, la música se transforma en una ternura inefable. La luz de la luna irrumple a través de las nubes, envolviendo todo en su resplandor argentado: *Viento, viento, juega conmigo!* canta Dafne. *Pájaros benditos, habitád en mí: ¡Hombres... amigos, tomadme en signo de amor inmortal...* Este trozo de *DAFNE* y la invocación de los dioses por Apolo, se escuchan enseguida. Canta la soprano Margarete Teschemacher. Canta el tenor Torsten Ralf. La Orquesta del Estado Sajón. Dirige el maestro Bohm.

27 IX 1950

El *CONCIERTO PARA PIANO EN LA MAYOR*, K414 de Mozart, ha sido calificado de *perfecto en su diseño y pleno de encanto juvenil*. En 1782, fuera de dos *RONDÓS*, aparece un grupo de tres conciertos de Mozart, para piano y orquesta (K413, 414 y 415). El primero de los tres Conciertos, en Fa mayor, tiene un *MINUÉ* final, se distingue por un encantador movimiento lento. El tercero, en Do mayor, no es particularmente llamativo. El segundo, en La mayor, se escuchará hoy. Este Concierto fué compuesto en Viena, entre julio y diciembre del citado año de 1782. Cualidades deliciosas de simplicidad expresiva, de refinada elegancia sobria, caracterizan este Concierto.

El primer violín, acompañado por el segundo, expone el tema. Luego irrumpe el *tutti*, escandido por un llamado de los vientos. El piano ataca solo el tema inicial. Siguen los desarrollos, los ritornelos. Terminada la exposición de la orquesta, el solista vuelve al tema inicial. Este primer movimiento es de acariciante suavidad. Quizá recordó Mozart a Juan Cristián Bach al escribir el maravilloso *ANDANTE* de este Concierto. *ANDANTE* de profunda ternura. El tema lo exponen las cuerdas, y el solista reproduce textualmente su comienzo. A este tema, de carácter religioso, sigue una frase nueva de admirable

expresión muy mozartiana. El movimiento final es graciosamente regocijado, de alegría que sonríe, sin llegar a reír abiertamente. El tema de este *ALLEGRETTO* lo exponen, también, las cuerdas. El solista responde con un nuevo tema. Se traba el diálogo entre los dos protagonistas (piano y orquesta...). Con aire fácil y ligero, este final es un modelo de construcción y de diálogo musical, en que los dos intérpretes se lanzan sus respuestas o repiten sus frases, cortándolas con pausas que renuevan el espíritu de tierno hechizo que reina en todo el *ALLEGRETTO*.

Interpretan el *CONCIERTO EN LA MAYOR*, K 414, de Mozart, Luis Kentner al piano, y la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Sir Thomas Beecham, baronet.

La *DÉCIMA SONATA* de Beethoven para piano y violín, en Sol mayor, opus 96, es la última y más encantadora de sus obras en esta forma y para los intrumentos dichos. Fué compuesta para el violinista Rode en el año 1812. Dice Scott que algo de su severidad y de su etérea belleza se debe, indudablemente, al estilo interpretativo de Rode.

Beethoven escribió al Archiduque Rodolfo en diciembre de 1812: *No me he apresurado mucho en el último tiempo sólo por respeto* (texto incompleto) 25 IV 1951

POESÍA Y CANCIÓN

VERLAINE Y LA CANCIÓN

Esencialmente musical como es la poesía del Pobre Lelián, lógico es el que haya sido Verlaine fuente de inspiración de innumerables compositores del género --Lied, melodía o canción: como queráis llamarle--.

Gabriel Fauré y Claudio Debussy, a la cabeza de los músicos verlenianos; Mauricio Ravel, Ernesto Chausson, Gabriel Dupont y Reynaldo Hahn --el parisino venezolano-- a su zaga; autores también de muy bellas melodías verlenianas. De donde se desprende que no es fácil la selección, si se desea dar muestras de los distintos compositores, en una sola presentación de poesías del Pobre Lelián convertidas en canciones. Y muchas de las grabaciones de dichas melodías son difícilmente obtenibles.

Este breve recital de canciones verlenianas se va a iniciar con el *COLOQUIO SENTIMENTAL*, última poesía del diminuto bello libro llamado *FIESTAS GALANTES* (segundo de los de Verlaine, cronológicamente). Este es el texto de la poesía, según la traducción de Alfonso Acevedo Díaz, gran poeta nuestro, prematuramente desaparecido

Por el jardín solitario y helado
dos formas dolorosas han pasado.

Muertos los ojos, exangües las venas,
dicen palabras que se oyen apenas.

En el jardín solitario y helado
evocan dos espectros el pasado.

–¿Recuerdas, dí, nuestra emoción sin par?
–¿Y para qué la voy a recordar?

–¿Por mí tu pecho, como ayer latió,
palpita? Aún ves mi alma en sueños?– No.

–Oh! Cuando en raptos de dicha indecible
juntábamos las bocas!– Es posible.

–El día tan azul, la fé tan pura!
–Sin fé vagamos por la noche obscura...

Por la avenida se alejaron lentos.
Sólo la sombra oía sus acentos.

La melodía es de Claudio Debussy. Escuchemos *COLOQUIO SENTIMENTAL*, cantado por la soprano Maggie Teyte, acompañada al piano por Alfred Cortot.

CLARO DE LUNA pertenece también a las *FIESTAS GALANTES*. De esta poesía nos es posible escuchar dos versiones y de dos altísimos maestros de la canción, Gabriel Fauré y Claudio Debussy. Y esta es la versión,

en prosa, de *CLARO DE LUNA* de Verlaine, versión de Manuel Machado, como las otras que se presentarán, si no se expresa otro traductor.

CLARO DE LUNA

Vuestra alma es un exquisito paisaje,
que encantan máscaras y bergamascos,
tocando el laúd y danzando, y casi
tristes, bajo sus fantásticos disfraces

Siempre cantando en el tono menor,
el amor triunfante y la vida oportuna,
parecen no creer en su felicidad,
y sus canciones se unen al claro de luna.

Al tranquilo claro de luna, triste y bello,
que hace soñar a los pájaros en los árboles,
y sollozar extáticos a los surtidores...
--los altos surtidores esbeltos, entre los blancos mármoles

La primera versión es la de Debussy, cantada por Maggie Teyte, y la segunda, mucho más bella en mi concepto, es de Gabriel Fauré y la canta la soprano Ninon Vallin. Escuchémoslas, con una breve pausa entre ellas.

De los 21 poemas de *LA BUENA CANCIÓN*, la número 6 que empieza *La luna blanca luce en el bosque* es una muy fina poesía leve y breve, de la que se presentan

dos versiones, de Fauré la primera, y la segunda, de Reynaldo Hahn.

Esta es la breve poesía de Verlaine:

La luna blanca luce en el bosque,
de cada rama parte una voz
só la enramada...
¡oh, bien amada!

Refleja el lago, profundo espejo,
la silueta del sauce negro
que el viento dora...
¡suéña, es la hora!

Un tierno y vasto recogimiento
bajar parece del firmamento
que el astro irisa...
¡La hora exquisita!

La versión de Fauré la canta el barítono Panzerá y al piano la señora Panzerá-Baillot. La versión de Reynaldo Hahn, la soprano Maggie Teyte y al piano Alfred Cortot. Se escucharán con una breve pausa entre ellas.

El libro de Verlaine, *ROMANZAS SIN PALABRAS* se termina con seis *ACUARELAS*, la primera de las cuales se titula *GREEN*. Hace parte de las *ARIETAS OLVIDADAS* de Debussy, colección de seis canciones con letra de Verlaine.

Reynaldo Hahn, en su versión la llama *OFRENDA*. Este es el texto del poema:

He aquí frutos y flores, hojas y ramas,
y he aquí mi corazón, que por vos, sólo, late.
Oh! no lo desgarréis con vuestras blancas manos,
y a vuestros bellos ojos la humilde ofrenda agrade.

Llégo cubierto aún por el rocío
que el viento matutino sobre mi frente heló.
Dejad que mi fatiga, a vuestros pies, descanse
y sueñe en dulces horas que la consolarán.

En vuestros senos jóvenes dejada que mi cabeza
pose, sonora aún por vuestros besos últimos.
Dejad que allí apacigüe sus tempestades buenas,
y que yo duerma un poco, ya que vos reposáis...

(falta una página)

Y dejémosnos persuadir
del soplo halagador,
que hasta tus pies viene a rizar
las ondas de césped rojo.

Y cuando --solemne-- la noche
de los negros robles caiga,
--voz de nuestra desesperación--
el ruiseñor cantará.

Si es posible se escuchará *EN SORDINA* de Verlaine, según Debussy, por la soprano Maggie Teyte, y en seguida la misma poesía, según Gabriel Fauré, cantada por Charles Panzerá, barítono.

9 VIII 1945

GOETHE Y LA CANCIÓN
2º Serie

Del año de 1810 son tres canciones, opus 83, de Beethoven, con texto de Goethe. Son ellas: *VOLUPTUOSIDAD MELANCÓLICA - DESEO ARDIENTE* y *CON UNA CINTA PINTADA DE FLORES*. La segunda de ellas, *DESEO ARDIENTE* o *ASPIRACIÓN*, es la menos interesante de las tres, al decir de Henri de Curzon, quien encuentra las otras dos de un bello estilo: *VOLUPTUOSIDAD MELANCÓLICA,* página simple y penetrante. *CON UNA CINTA PINTADA DE FLORES,* melodía delicada y pura, de amable gracia. *VOLUPTUOSIDAD MELANCÓLICA* o *DELICIAS DE LA MELANCOLÍA*, es una brevísima canción, con este texto:

No os agotéis jamás, no os agotéis,
lágrimas del amor eterno!

Ah! cómo al ojo --húmedo aún--
parece el mundo muerto y desierto!

No os agotéis jamás,
lágrimas del amor desdichado!

Escuchémosla, cantada por la soprano Elisabeth Schumann. Al piano, Georges Reves.

CON UNA CINTA COLOREADA o *CON UNA CINTA ADORNADA DE DIBUJOS*, es la otra canción de este grupo, y dice así Goethe:

Para mí, con mano fácil,
los amables diosecillos de la primavera,
--divirtiéndose--, sembraron florecillas,
hojillas, en una cinta liviana.

Céfiro, llévala en tus alas;
vé a ceñirla en torno al traje de mi amiga,
y que ella se mire al espejo
con todo su ( )

Se verá rodeada de rosas,
ella misma jóven como una rosa.
Una mirada, oh vida mía!
será mi recompensa.

Compárte los sentimientos de mi corazón.
Dáme libremente tu mano.
Y que la cadena que nos ate
no sea una débil cadena de rosas

La canta Elisabeth Schumann, soprano; al piano Georges Reeves.

Se pasa de Beethoven a Schubert en esta segunda serie de canciones con texto de Goethe. Son muy breves estas canciones: la primera se llama *AMOR SIN TREGUA:*

Contra la nieve, la lluvia y el viento,
en las nieblas de los abismos,
a través de las brumas, adelante, adelante,
sin tregua ni reposo!

A través de los sufrimientos
prefiero abrirme un camino
antes que soportar las alegrías de la vida:
toda la simpatía del corazón por el corazón,
ah! cómo créa dolores extraños!

> *Cómo huiré? Cómo esconderme en los bosques?*
> *Todo sería inútil!*
> *Amor! tú eres la corona de la vida,*
> *la felicidad sin tregua!*

Canta el tenor Julius Patzak, al piano Franz Rupp.

SECRETO o *MISTERIO* pertenece al *DIVÁN ORIENTAL -OCCIDENTAL*, en doce libros, de Goethe, y es uno de los lieder de Schubert más conocidos. El acompañamiento, deliciosamente discreto, nos muestra dos enamorados que, con el dedo sobre los labios, se recomiendan el *silencio*, como si una ventura que no es secreta perdiera parte de su encanto, así como se evapora un perfume. Dice así el texto:

Todo el mundo se asombra
viendo el jugar de la pupila de mi bien amada:
yo, que estoy en el secreto,
muy bien sé lo que quiere decir:

Porque ello significa:
yo amo a éste y no a aquél ni al de más allá
Buenas gentes: dejad vuestros asombros,
vuestros deseos!

Sí, con maravilloso poder, mira ella
a la redonda... pero es que trata solamente
de anunciar a su amigo la hora vecina del
amor!

Canta la soprano Elisabeth Schumann, al piano Gerald Moore.

EL HIJO DE LAS MUSAS, en la que parece que se hubiese refugiado la alegría en un rayo de sol. *EL HIJO DE LAS MUSAS*, otra de las canciones de Goethe y Schubert, dice:

Correr por los bosques y las campiñas,
tararear mi cancioncilla,
tal es mi vida, y ante mí todo pasa,
y se mueve a compás y se agita cadencioso...

La primera flor del jardín, el primer botón del árbol,
apenas puedo esperarlos: mis canciones los saludan,
y, cuando torna el invierno, canto aún el sueño desvanecido.

Lo canto a lo lejos sobre la vasta llanura de hielo:
florece allí el invierno en la belleza.
También desaparece esta flor, y una nueva alegría
se muestra en las fértiles colinas.

Porque si encuentro bajo el tilo, reunida,
la juventud: la despierto en seguida.
El mocetón se atraganta. La torpe muchacha
danza con mi melodía.

Vosotras ponéis alas a los pies y os lleváis,
a través de valles y colinas, lejos de su casa,
a vuestro favorito:

Oh, caras! oh, dulces Musas!
¿Cuándo estaré otra vez cerca de élla,
reposando sobre su corazón?

La soprano Elisabeth Schumann, canta *EL HIJO DE LAS MUSAS*. Acompaña al piano Gerald Moore.

OBSESIÓN POR LA AMADA, puede traducirse la cancioncilla de Goethe, con música de Schubert. La impresión que resulta de una obsesión tan dulce la convierte Schubert en una exquisita melodía. La conclusión de la frase musical es tan encantadora como original. Dice así la canción:

Yo pienso en ti cuando irradia la claridad
del sol sobre el mar, a mis ojos.
Yo pienso en ti cuando la luz de la luna
se refleja en las fuentes.

Te veo, cuando sobre el camino se levanta, a lo lejos, la polvareda;
En la noche profunda, cuando tiembla el viajero sobre la angosta
/ plancha
Es a ti a quien yo oigo, cuando con sordo murmullo suben las ondas
/ a lo lejos.
Al bosque tranquilo voy, a menudo, e intento oir, cuando todo calla.

Estoy contigo: tan lejos como puedas estar, estás cerca de mí.
El sol declina. Pronto lucirán para mí las estrellas:
Oh! si estuvieses aquí!

También es Elisabeth Schumann quien canta esta bella poesía de Goethe, este bello Lied de Schubert. Esta segunda serie de Goethe y las canciones, termina con dos *lieder* de Hugo Wolf, el de la trágica vida transcurrida entre la locura y el genio. Dos *lieder* de muy distinto género y estilo. Es el primero, *LA TUMBA DE ANACREONTE* que pertenece al libro de Goethe titulado *IMITACIONES DE LA FORMA ANTIGUA* o *POESÍAS QUE SE ACERCAN A LA FORMA ANTIGUA:*

Aquí, donde florece la rosa,
donde la viña se enlaza en torno al laurel,
donde se llaman las palomas

13 IX 1945

VERLAINE Y LA CANCIÓN

Para esta segunda serie de *Melodías* inspiradas en poemas del *Pobre Lelián*, háse elegido el ciclo de melodías de Gabriel Fauré, *LA BUENA CANCIÓN*, en el incluye nueve de las veintiuna breves poesias que integran el fasciculo de Verlaine que lleva ese titulo.

Un diminuto libro de dos docenas de paginas, dedicado a la que fue luego su esposa, a Matilde, la de nombre Carlovingio.

Ese librillo data de 1870. El idilio hogareño de Verlaine --como se sabe-- fué de muy poca duración, cosa de dos años. El ciclo de melodías de Fauré apareció hacia 1892, cuatro años antes de la muerte del *Pobre Lelián*. Cuenta este ciclo foreano entre los más bellos, no sólo de los del autor, sino en el género de la canción, y no sólo de la canción o melodía francesa.

Se inicia el ciclo *LA BUENA CANCIÓN* opus 61, de Gabriel Fauré, con esta melodía, cuyo texto, en prosa --traducción casi literal y nada literaria--(*) es el siguiente:

Una santa en su aureola,
una Castellana en su torre,
todo lo que contiene la palabra humana
de gracia y de amor;
La nota de öro que deja oír
una trompa en la lejanía del bosque
--unida a la tierna altivez
de las nobles Damas de antaño!

Y con ello, el insigne encanto
de una fresca sonrisa triunfal,
nacida entre alburas de cisne
y sonrojos de mujer-niña...

Visiones nacaradas, blancas, róseas
y una dulce armonía patricia:
veo y entiendo todo esto
en su nombre carlovingio.

La segunda melodía del ciclo es la siguiente:

Puesto que crece el alba, pues que la aurora llega,
puesto que después de huirme tanto la esperanza
quiere ya volar hacia mí que la llamo y la imploro;
puesto que toda esta dicha quiere ser mía;

acabáronse los funestos pensamientos,
acabáronse los malos sueños, se acabaron
-sobre todo- la ironía y el morderse los labios
y las palabras sin alma en que triunfaba el ingenio.

Atrás también los puños crispados y la cólera
contra los tontos y los pérfidos que encontramos.
Atrás el rencor abominable! Y atrás
el olvido buscado en brevajes execrados!

Porque quiero ahora, ya que un Ser de luz
ha vertido en mi noche esta claridad
de un amor, a la vez inmortal y primero,
por la gracia, por la sonrisa y la bondad,

quiero, guiado por vosotros, bellos ojos de dulce llama,
conducido por ti. ¡oh mano en la que temblará mi mano!,
caminar recto, ya sea por senderos de musgo,
ya sea por camino de rocas y guijarros.

Si, quiero ir recto y tranquilo por la Vida,
hacia el fin a donde la suerte dirija mis pasos,
sin violencia, sin remordimiento y sin envidia.
Será el deber feliz de los alegres combates.

20 IX 1945

* Traducción de León de Greiff?

MELODÍAS DE HENRI DUPARC
2º Serie

Los textos de las Melodías de hoy son de estos poetas: Thophile Gautier para el *LAMENTO*, Jean Lahor para el *ÉXTASIS* y la *SERENATA FLORENTINA*, Armand Sylvestre para el *TESTAMENTO*, para *LA OLA Y LA CAMPANA*, François Coppée, para el SUSPIRO, Sully Prudhomme y finalmente Robert de Bonnieres para *LE MANOIR DE ROSEMONDE*. La poesía *LAMENTO*, de Theophile Gautier, dice así en translación casi literal y nada literaria (*):

Conocéis la blanca tumba
en la que flota con són doliente
la sombra de un pino?
Sobre el pino una pálida paloma
--triste y sola--, ante el sol poniente
canta su canto.

Se diría que el alma despierta
llora bajo la tierra y en unísono
con la canción.
De la desdicha de estar olvidada,
se queja, en un arrullo,
muy dulcemente.

Ah! nunca más cerca a la tumba
retornaré --cuando cae la tarde
de negro manto--
a oir cantar a la pálida paloma,
en la rama del pino
su dolido canto.

Canta el *LAMENTO* de Duparc, el barítono Charles Panzerá, acompañado al piano por Madeleine Panzerá -Baillot. *ÉXTASIS* y *SERENATA FLORENTINA*, melodías de Duparc y poesías de Jean Lahor, se escucharán seguidas y a los mismos intérpretes de la anterior. La poesía de *ÉXTASIS* es esta:

Sobre un lis pálido mi corazón duerme
con un sueño dulce como la muerte.

Muerte exquisita, muerte perfumada
por el aliento de la bien amada.

Sobre tu seno pálido mi corazón duerme
con un sueño dulce como la muerte.

y el poema de la *SERENATA FLORENTINA*, dice así:

Estrella, tú, cuya belleza luce
como un diamante entre la Noche:
hacia mi bien amada, míra...

--sus pupilas hánse entrecerrado--
y ház descender sobre sus ojos
las bendiciones de los cielos...

Ella se duerme... y tú, dichosa,
por la ventana, a su alcoba penétra...

En su blancura --como un beso--
vén, hasta el alba, a te posar...

Su pensamiento --entonces-- sueñe
que un astro de amor se levanta!

El barítono Panzerá y la pianista Panzerá-Baillot interpretan *ÉXTASIS* y *SERENATA FLORENTINA*, poesías de Jean Lahor, melodías de Henri Duparc.

LA OLA Y LA CAMPANA, de François Coppée, se presentó en el primero de los programillas Duparc, en su versión con orquesta. La escucharán ahora con piano.

Un día intoxicado por poderoso filtro
soñé que entre las ondas y entre el ruido
del mar, bogaba, a ciegas, en la noche...
abatido remero, sin ilusión de arribo...

El oceano escupíame sobre la frente
El viento helábame de horror hasta los huesos
Las ondas derribábanse como si fueran muros
con ese ritmo lento que un silencio interrumpe

Luego... todo cambió.
El océano y su negro tumulto zozobraron...
Bajo mis pies hundiose el piso de la barca...
Y me encontré -solo- en un viejo Campanario,

cabalgando, rabioso, una campana en movimiento...
yo oprimía a la vocinglera obstinadamente,
convulso, cerrando mis pupilas con el esfuerzo...
Su resonar hacía temblar las viejas piedras:
tánto activaba yo su rudo balanceo.

Por qué no me dijiste, -Sueño- adonde Dios nos lleva?
Por qué no me dijiste si nunca cesarían
ni el eterno trabajo ni el estrépito eterno
de que es hecha la Vida! helás! La Vida Humana?

LA OLA Y LA CAMPANA, de François Coppée y de Duparc interpretada por el barítono Panzerá y la pianista Panzerá-Baillot.

SUSPIRO, de Sully Prudhomme y de Duparc, --en cuanto al texto-- es como sigue:

No verla nunca, nunca oírla.
Nunca en voz alta la nombrar.
La esperar siempre --fiel-- empero;
Siempre la amar.

Abrir los ojos y cansado
de esperarla, los brazos cerrar
sobre la Nada... Aún tendérselos...
Siempre la amar.

Ah! no poder sino tendérselos!
y consumirse en el llorar!
Pero, siempre, esos lloros derramarlos;
Siempre la amar.

No verla nunca, nunca oírla.
Nunca en voz alta la nombrar.
Mas, con amor siempre más tierno,
siempre la amar!

LE MANOIR DE ROSEMONDE o sea *LA MANSIÓN DE ROSAMUNDA* de Robert de Bonnieres, será la última de las melodías de Duparc que se escuche en esta ocasión. La poesía dice:

Con su voráz y súbito diente
como un perro el amor me ha mordido...
y, siguiendo mi sangre vertida,
vé, tu podrás seguir mi rastro...

Toma un corcel de noble raza,
párte y sigue mi áspera ruta,
--barrizal o sendero perdido--
si la carrera no te fatiga!

Y pasando por donde he pasado
tu verás que, solo y herido,
he recorrido el triste mundo.

Y que así, muy lejos, fui a morir,
lejos, muy lejos, sin descubrir
la azul mansión de Rosamunda.

Canta la soprano Povla Frijsh, al piano Celius Dougherty. En este programa *POESÍA Y CANCIÓN* a cargo de León de Greiff se escucharon estas melodías de Henri Duparc: *LAMENTO* de Theophile Gautier; *ÉXTASIS* y *SERENATA FLORENTINA* de Jean Labor; *TESTAMENTO,* de Armand Sylvestre; *LA OLA Y LA CAMPANA*, de François Coppée; *SUSPIRO*, de Sylly Prudhomme y *LA MANSIÓN DE ROSAMUNDA*, de Robert de Bonnieres.

15 XI 1945

* Traducción de León de Greiff?

MODESTO PETROVICH MUSORGSKI
Sin Sol y Rincón de los Niños

En el segundo de estos dos ciclos de canciones. Modesto Petrovich Musorgski es simultáneamente el poeta y el músico. Los dos ciclos anunciados dan cada uno de ellos separadamente para uno de estos programillas. Pero como son de carácter disímil en grado sumo, se ha preferido quitarle a la unidad en beneficio de la variedad.

Para Calvocoressi *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS es lo mejor de Musorgski y es Musorgski todo entero. La obra es tan ajustada, tan original, tan acabada, tan comunicativa, que el éxito que obtuvo fué inmediato y fué suficiente para hacer popular a su autor, hasta para aquellos que ignoran todo el resto de su producción. Ninguna tarea podía convenir más a un artista de su temple particular que la de evocar exacta, minuciosa, sobriamente, los diversos momentos de la vida infantil, de anotar las mil inflexiones de las vocecillas frescas, sinceras, listas a expresar típicamente la alegría, la sorpresa, la cólera, la vivacidad o el cansancio. Para ello no necesitábase un arte complejo; ni aún podía llegarse a la perfección sino gracia a una suprema ingenuidad, servida por una facultad excepcionalmente afinada para percibir y anotar. Cada una de las escenas es una pequeña comedia o un pequeño drama completo.*

Consta el ciclo de *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS* de siete de esas escenas: *CON NIANIA* (la nodriza) *- EN EL RINCÓN - EL GRILLO - CANCIÓN DE CUNA DE LA MUÑECA - LA ORACIÓN DE LA TARDE - A CABALLO EN EL BASTÓN* y *EL GATO MARINERO.*

En la primera de las canciones, el niño está sentado cerca de la Niania, de la nodriza. El niño le pide una bella historia... *La del ogro terrible que se iba por los bosques, se llevaba a los chiquillos y devoraba sus huecesillos* o bien esa historia *del príncipe cojo, que a cada paso hace salir de la tierra una seta y de la princesa que estornuda tan fuertemente que rompe los vidrios.*

Canta esta primera canción del ciclo *EN LA ALCOBA DE LOS NIÑOS* (Episodios de la vida infantil), texto y música de Musorgski, el barítono Igor Górin acompañado al piano por Adolf Baller.

La que sigue en el ciclo se titula *EN EL RINCÓN:* El niño a quien dejaron solo un instante hace estragos en su mesa de trabajo de la nodriza: enredó el hilo, deshizo las mallas, vertió el tintero sobre el tejido. ¡Al rincón! Ordena la Niania. Y una protesta, al principio muy adulona, pronto rabiosa, responde: Yo nada hice Naniushka! Yo no he tocado nada, Naniushka! El ovillo... fué el gato el que lo enredó... El niño es muy juicioso... Niania es vieja y malvada y tiene la nariz toda pintarrajeada... El niño ya no quiere a su Naniushka... Eso! Es de lamentar que falte esta canción.

La tercera, *EL SALTAMONTES, EL GRILLO*, es la historia de un enorme grillo que se ha precipitado sobre el niño, ha chocado contra él y luego ha caído, inmóvil, inerte: *Me ha herido y es él quien ha caído: qué es lo que le ha pasado, entonces, a ese grillo?* *EL GRILLO*, del *RINCÓN DE LOS NIÑOS* de Musorgski, por los mismos intérpretes.

LA CANCIÓN DE CUNA DE LA MUÑECA, es la cuarta canción del ciclo y la tercera que se escuchará. Es la niñita que arrulla a su muñeca:

Tiápa, dodó, Tiápa, duérmete tu!
Tiapa, duérmete, vámos!
El Traga-niños se comerá a Tiapa!
El lobo gris la agarrará y se la llevará al monte oscuro
Tiapa, duérmete tu!
Lo que veas en sueños, me lo contarás:
la isla encantada en la que florecen
y maduran las peras transparentes,
en la que día y noche
cantan los pájaros dorados.
Dodó, Tiapa!

El barítono Górin – Baller al piano.

Y hasta aquí --por esta vez-- con *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS*, escenas de la vida infantil, ciclo de canciones de Musorgski, autor de la poesía y de la música.

En el orden de lo no realista, es la suite o ciclo de canciones *SIN SOL*, de Musorgski, su obra maestra: las seis melodías de que consta el ciclo son de diversa importancia, y diversamente aunque igualmente admirables.

A veces son ellas puros recitativos melódicos y en ellas se respetan, según la costumbre de Musorgski, los más ligeros matices de la declamación. Pero la línea melódica tiene algo intensamente musical que subraya más aun las expresivas harmonías del acompañamiento. En otras la melodía toma más vuelo, se convierte en canto, y hasta --en algunas-- un canto de curvas amplias y de períodos simétricos.

El ciclo *SIN SOL* consta de seis melodías: *ENTRE CUATRO PAREDES - TUS OJOS - LOS DÍAS DE FIESTA ACABARON - EL FASTIDIO - ELEGÍA* y *SOBRE LAS AGUAS*

En las tres últimas melodías la música se eleva hasta crear, ella sola, toda la atmósfera de la poesía, hasta contener, ella sola, la expresión. Las más penetrantes armonías vienen, en la tercera de ellas --*LOS DÍAS DE FIESTA ACABARON*-- a evocar el triste flotar de los fantasmas de la felicidad pasada.

Aquí, por su carácter expresivo así como por lo indeciso de su ritmo (se advertirá que la disposición de las armonías sugiere una acentuación binaria que contraría la notación en trinados) el acompañamiento tiene algo de específicamente representativo.

Se carece del texto de estas canciones. Con esta y con las anteriores consideraciones, es del caso escuchar las melodías siguientes de Musorgski, sin el estorbo de las prosaicas versiones ni tan aproximadas en que incurre el selector.

El barítono Moshe Rudinov, acompañado al piano por Ester Elkin, interpreta: *ENTRE CUATRO PAREDES - TUS OJOS - LOS DÍAS DE FIESTA ACABARON* y *EL FASTIDIO* del ciclo *SIN SOL* de Modesto Petrovich Musorgski.

6 XII 1945

MAURICE RAVEL
Sheherazada y Don Quijote a Dulcinea

Para esta primera presentación de canciones de Maurice Ravel elegido se ha, de entre las tres que integran *SHEHERAZADA* --obra de 1903--, *LA FLAUTA ENCANTADA* y *EL INDIFERENTE.*

SHEHERAZADA es una especie de poema sinfónico para canto y orquesta y es una obra lírica de largo aliento en la que todo conspira (dícelo Jankelevich), sin embargo,

a ponerle fecha a su escritura y a su estética: al escuchar esa declamación seria y tan libre, tan amplia, tan *cantada*, quién seguirá creyendo en la sequedad de Ravel?

ASIA, el primero de los tres poemas de SHEHERAZADA, y el más largo de ellos, compónese de una sucesión de episodios variados enmarcados entre un preludio y una re-exposición; iniciase el exordio con un *niágara* suntuoso de séptimas mayores que se desgalgan desde el agudo --entre el hervir de la espuma y el crepitar del fósforo-- hasta caer en una especie de barcarola sobre la que resuenan ecos lejanos que son como el llamado del mar abierto y de los promontorios fabulosos; dos quintas tienden bajo la carabela del deseo su fondo móvil de disonancias consonantes. Finalmente después de un *fortísimo* que se apodera de toda la orquesta, el eco de las llamadas iniciales expira lentamente entre brumas luminosas. No existe grabación de ASIA, hasta donde yo sé.

LA FLAUTA ENCANTADA es una deliciosa serenata en la que Ravel deja cantar el instrumento del dios *Pan*, esa *siringa* cuyo nacimiento nos referirá *Dáfnis*: la flauta de *Bilitis* y del *Fauno*, del *Pequeño Pastor* y de la *Muchacha de cabellos de lino*: la flauta de todas las esbeltas y liliales creaturas del *esplín* simbolista. Yo sé (continúa hablando Jankelevich)

que Ravel habrá de complacerse más tarde hablando en un lenguaje más incisivo: pero qué suavidad y qué elasticidad las que adviértense ya en *LA FLAUTA ENCANTADA*, hacia la mitad de la canción. El texto de *SHEHERAZADA* es de Tristan Klingsor.

La poesía correspondiente a *LA FLAUTA ENCANTADA* que se va a transmitir, es como sigue:

Dulce es la sombra y mi amo duerme
encasquetado su bonete cónico de seda,
con su larga nariz amarilla metida entre su barba blanca...
Pero yo, yo estoy despierta aún...
y escucho, fuera,
una canción de flauta en la que expándense
--alternadamente-- la tristeza o la alegría.

Un aire --alternadamente-- frívolo o langoroso
que mi querido enamorado toca;
y cuando yo me acerco a los balcones
me parece que cada nota vuela
desde la flauta hasta mi mejilla
como un misterioso beso...

Canta la soprano señora Cesbrón-Viseur acompañada por la orquesta dirigida por el maestro Cloez. La tercera canción de *SHEHERAZADA* de Ravel, es *EL INDIFERENTE*, en la que el tono de Mi mayor y las lentas baterías crean un ambiente tonal aún más voluptuoso: las líneas melódicas muy próximas y el entreverarse de las quintas y de las cuartas envuelven

la cantilena en un pesado perfume de sensualidad. El texto de Klingsor para *EL INDIFERENTE* es así, aproximadamente (*):

Tus ojos son dulces como los de una mozuela,
joven extranjero.
Y la fina curva
de tu bello rostro sombreado
es de una línea más seductora todavía.

Tu labio canta en frente de mi puerta
en un idioma desconocido, y encantador
como una música falsa.
Entra! Y que mi vino te reconforte...
Pero nó!... Tu pasas...

Desde mi puerta veo que te alejas
y que me haces graciosamente un último gesto...
y veo tu cadera ligeramente plegada
por tu andar cansado y femenino...

Canta la soprano señora Cesbrón-Viseur con la orquesta dirigida por Cloez.

Entre *SHEHERAZADA*, obra de 1903, y las tres canciones de *DON QUIJOTE A DULCINEA*, de 1934, está *RONSARD A SU ALMA*, de 1924, que es un verdadero *epígrafe antiguo*.

Es este el texto de *PEDRO DE RONSARD*, en versión muy lejana del original (la traducción le quita el ingenuo sabor a esta poesía):

Almita, Ronsardelita
pequeñitica, dulcecita,
muy caro huésped de mi cuerpo:
tu desciendes allá, debilíta,
pálida, flaquíta, solíta,
al frío reino de los muertos.

Siempre sencilla, sin remordimientos
de muerte, veneno y rencor,
despreciando favor y tesoros
tan envidiados por el común;
pasajero --he dicho-- sígue tu fortuna:
no turbes mi reposo: duermo...

Canta el barítono Marcial Singher con la Orquesta Sinfónica de Paris dirigida por Piero Cópola.

Jankelevich encuentra que *las tres canciones de DON QUIJOTE A DULCINEA de Ravel, están escritas sobre palabras muy pretenciosas...* Las canciones son --también-- de acento más popular y de una calidad seguramente muy inferior. En la *CANCIÓN ROMÁNTICA* el oyente sagaz volverá a escuchar con agrado el *ritornelo* de Gonzalo, el tonto enamorado de *LA HORA ESPAÑOLA. LA CANCIÓN ÉPICA*, un poco acompasada, acércase a la apariencia de un *cántico*. La agradable *CANCIÓN PARA BEBER*, en su concertada vulgaridad, evoca simultáneamente

a Chabrier y a la décima *DANZA ESPAÑOLA* de Granados. El texto *tan pretencioso* de Paul Morand, es así:

CANCIÓN ROMÁNTICA

Si me dijérais que la tierra
os ofendió girando tánto,
yo le remitiría a Panza:
la veríais quieta y callada.

Si me dijérais que el fastidio
llégaos del cielo asaz florecido de astros
--desgarrando los divinos catastros--
yo guillotinaría, de un solo golpe, a la noche.

Si me dijérais que el espacio
vacío así no os place nada,
--caballero dios, la lanza en el puño--
llenaría de estrellas el viento que pasa.

Pero si os dijerais que mi sangre
es más mía que vuestra, Dama mía,
yo palidecería bajo el reproche
y moriría, bendiciéndoos,
oh Dulcinea!

Canta el barítono Martial Singher con la Orquesta Sinfónica de París dirigida por Piero Cópola.

Y esta es la *CANCIÓN ÉPICA:*

Buen San Miguel que me dáis la licencia
de ver y de oír a mi Dama,
buen San Miguel que os dignáis elegirme
para la complacer y defenderla;
buen San Miguel, os dignéis descender
con San Jorge sobre el altar
de la Madona, de azul manto...

Con un rayo celeste bendecid mi acero
y su igual en pureza
como en pudor y castidad:
mi Dama.
Oh grandes San Jorge y San Miguel,
el ángel que vela sobre mi vigilia,
mi dulce Dama tan semejante a vos, Madona, de azul manto:
amen!

CANCIÓN BÁQUICA

Al diablo el bastardo, ilustre Dama,
que por perderme ante vuestros dulces ojos
dice que el amor y el vino viejo
ponen en duelo mi corazón y mi alma.

Bebo por la alegría,
la alegría es la única meta
a donde voy rectamente
cuando bebo.
Bebo por la alegría...

Al diablo el celoso, querida morena,
que gime, que llora y que jura
ser siempre ese pálido amante
que le mezcla agua a su embriaguez.
Bebo por la alegría!

17 I1946
* Traducción de León de Greiff?

EL VIAJE DE INVIERNO DE SCHUBERT
2º Programa

Segundo programa, en que se trata de la segunda serie de canciones, desde la 8ª hasta la N° 15.

Bourgault-Ducoudray hace comentos muy literarios sobre este ciclo de *EL VIAJE DE INVIERNO*. Pasa rápidamente sobre algunas de ellas, pues naturalmente tiene sus preferencias.

La octava canción, *MIRADA RETROSPECTIVA*, es un trozo apasionado. Su parte media, de un carácter más amable, contrasta con el comienzo y con el final que son muy dramáticos. Se escucha esta canción, como las siguientes, interpretadas maravillosamente por Lotte Lehmann y Paul Ulanovsky.

En la novena canción, un *FUEGO FATUO*, fugaz y engañoso relampaguea en la noche, entre las rocas. Está descrito en forma perfecta a través de la música, mientras imita con un ritmo *yámbico* los pasos

inciertos del errante. El grito de la desesperación se oye ahora: *Todo río muere en el mar, así como todo dolor muere en la tumba.*

El errante viajero reposa momentáneamente en la cabaña de un carbonero. *RAST*, (Reposo) se llama la décima canción del ciclo. La monotonía del acompañamiento, que conserva siempre el mismo ritmo, describe la fatiga del enamorado y desengañado viajero, mientras que la agitación de su corazón se deja conocer en ciertos pasajes movidos, de la melodía. Sueña en los tiempos pasados...

Una visión cruza por el espíritu del viajero desolado en la siguiente canción, *SUEÑO DE PRIMAVERA*. El viajero soñaba con las flores, los cantos de los pajarillos, con el amor y con su ventura... Oye súbitamente el canto del gallo, y se despierta... Crascitan los búhos (o bululan) sobre el techo de la cabaña. Sin embargo, en la ventana vénse flores... Son flores impresas en los vidrios por la nevada... La composición de este lied es curiosa: son dos largas estrofas, alargadas más aún por la repetición de las palabras. La primera parte de la estrofa, en la que el poeta describe sus sueños felices, tiene una graciosa melodía... Bruscamente cambia el tono y viene un pasaje agitado: el despertar y el retorno a la realidad. El final de la estrofa, de movimiento lento, está impregnado de melancolía.

El lied siguiente tiene un carácter de desolada melancolía: El viajero compara su vida a una nube obscura, que avanza lentamente por la atmósfera serena, tras los altos pinos. Así él, solitario y abandonado, atraviesa la vida que para los otros es risueña y plena de alegrías. ¡Cómo llora el corazón de Schubert cuando entona con el poeta!:

Oh! qué dulce el aire!
Qué claridad en el mundo!
La tempestad rugía
durante mi tristeza!

SOLEDAD, se titula...

Sigue ahora *EL CORREO*; una canción notablemente más alegre que las anteriores, aunque el poeta no contribuyó a que fuese así... Pero el bullicio y la agitación que produce la corneta o trompa del postillón, dominaron en la mente del músico, por sobre la congoja y el amargo desengaño que había de producirle al enamorado la no llegada de la carta anhelada... Es una de las más características y geniales melodías de Schubert. Pero es una canción mal interpretada frecuentemente. El viajero se ha detenido en un sitio ya bastante alejado de la aldea que dejó. Resuena la alegre corneta de un postillón. El corazón del pobre enamorado se sobresalta. ¿Le traerá el correo noticias de la bien amada? Pero nó... No hay carta para

él. El contraste entre la llamada trivial del postillón, la melodía angustiada, y los ritmos del acompañamiento, que describen la agitación del corazón, es muy notable.

LA CABEZA ENCANECIDA, es un breve *lied* de intensa expresión. La melodía se eleva desnuda y dolorosa, apenas marcada por un acompañamiento de acordes penetrantes y profundos. Ya no le queda al viajero ni la más leve esperanza que lo reconforte: sólo se siente lobreguez y desolación. Este *lied*, *CABEZA CANA*, recuerda por su carácter dos o tres de las composiciones de Schubert con texto de Heine.

LA CORNEJA, es interesante no sólo por sus temas expresivos, sino, más aún, por la originalidad del acompañamiento: la línea melódica se le confía a la mano izquierda, que dobla el canto, a veces, mientras la mano derecha imita, durante todo el *lied*, los saltos de la *CORNEJA*. La melodía, melancólica, fúnebre, tiene acentos tan desgarradores que es imposible oirla sin estremecerse. Canción originalísima. Joya entre las joyas de *EL VIAJE DE INVIERNO* y de todos los lieder de Schubert.

EL VIAJE DE INVIERNO
Poesías de Wilhelm Müller - Lieder de Franz Peter Schubert

De este bellísimo ciclo de canciones y en la interpretación finísima de Lotte Lehmann, háse escuchado ya la mayor parte.

Este grupo famoso de canciones de *EL VIAJE DE INVIERNO* fué escrito en 1827, año que, según Kreissle, *Puede ser contado entre los más felices de la vida y de la carrera musical de Schubert. Inspirado por una elevada conciencia de su misión como un gran creador de arte, realizó sus mejores esfuerzos, como inferimos por el mayor número de obras de esa época, y experimentó por última vez la felicidad de un goce, libre y sin trabas, de las bellezas de la naturaleza y la atracción de compañeros sencillos y cordiales, que le permitían prescindir por completo de las ceremonias y restricciones convencionales.*

Kreissle alude al parecer a la visita que hizo Schubert en septiembre, en compañía de sus amigos Jenger, a los Pachler de Graz. Reconociendo la bondad de esa familia, la carta de Schubert al Doctor Pachler dice casi lo mismo. Menciona especialmente la libertad de que gozó y observa finalmente que *esos fueron los días más felices que había vivido desde hacía mucho tiempo*. Había puesto ya música a la primera mitad de *EL VIAJE DE INVIERNO* en el mes de febrero. Después de la visita a Graz puso música a las doce canciones restantes, que estuvieron terminadas en octubre.

Franz Lachner (sigue hablando el señor Duncan), *que fué amigo íntimo de Schubert durante los últimos seis años de su vida, dejó constancia de algunos hechos interesantes relacionados con esa serie de canciones. Media docena de ellas --dice-- fueron escritas en una mañana. No especifica qué canciones comprendía esa media docena, ni aprovecharía a nadie el saberlo. Lachner afirma que --al parecer a pedido de Schubert--llevó seis de esas canciones a Haslinger el editor, quien las compró por seis gulden vieneses, que equivalían, al cambio de entonces a una suma total de cinco chelines.*

La primera parte de *EL VIAJE DE INVIERNO* fué publicada en enero de 1828. La segunda mitad se hallaba todavía en pruebas cuando murió Schubert. Se ha dicho que una de sus últimas ocupaciones consistió en corregir y revisar esa publicación.

Una nota de profunda melancolía domina en la mayor parte de la música de esas piezas, la mayoría de las cuales están escritas en clave menor y, de acuerdo con su letra, abundan en ideas tristes, por no decir de depresión y pesimismo. Sin embargo, hay algunas excepciones notables.

Como han sido asaz extensas las transcripciones ahora hechas, se pasa ya a las canciones de Müller y de Schubert.

Se escuchan ahora *ALUCINACIÓN* y *¡VALOR!,* las dos breves canciones seguidas.

Una especie de fuego fatuo atráe al pobre enamorado errabundo en *ALUCINACIÓN;* el enamorado lo sigue aunque sabe que es un espíritu engañoso, *¡VALOR!* es una melodía muy movida y atrayente, con su acento provocador y su aire de desafío. Canta Lotte Lehmann, al piano Paul Ulanovski.

Con *EL POSTE INDICADOR* nos encontramos con una de esas composiciones de *lúgubre rigidez* cuyo secreto tenía Schubert. El viajero ve ante sí un poste indicador: pero la ruta que le señala lo llevará hacia un sitio del que no se vuelve. Los mismos intérpretes.

Cuando miraba el viajero el poste indicador creía ver --al fin-- un albergue en el que pudiera detenerse: *LA POSADA...* Pero es un cementerio... Debe seguir su marcha.

Es una canción solemne la de *LA POSADA*, cuyas palabras suenan extrañamente cuando se recuerda que fueron corregidas durante los últimos días de Schubert, mientras se hallaba acostado en su habitación, débil y enfermo: *Mi camino me ha conducido a un cementerio. Aquí quiero quedarme, pensé....* Los mismos intérpretes.

Tras del reposo en la cabaña de un carbonero, el viajero sueña en los tiempos pasados: tres astros radiosos brillaban entonces para él; dos se han desvanecido y él desea la desaparición del tercero. Hánse emitido muchas hipótesis sobre el texto de esta canción *DIE NEBENSONNEN* (que traduce algo así como *parhelio* que viene a ser la imágen del sol reflejada en las nubes). Sobre esta canción de texto un poco obscuro, la explicación más sencilla parece ser esta: los dos astros desaparecidos son los ojos de la bien amada. Cuando se extinga la luz del día para siempre, entonces el desventurado encontrará reposo. Una visión cruza por el espíritu del desesperado. Soñaba con flores, cantos de pájaros, con el amor y la ventura. Súbito óyese el canto del gallo...

Escuchemos *NEBENSONNEN* o *PARHELIO* (si gustáis de ese nombre).

La última canción de *EL VIAJE DE INVIERNO* y una de las más bellas no está en la colección de las cantadas por Lotte Lehmann. Es esta canción una de las más originales de Schubert. El viajero encuentra un pobre músico ambulante, que, a pesar del frío y aunque su escudilla permanece siempre vacía, dá vueltas incansablemente a la manivela o manubrio de su miserable organillo. En esa melopea indefinidamente repetida, el poeta cree ver un símbolo de su propio

dolor siempre renaciente y sin embargo monótono. El pide al pobre Viejo que dé vueltas a su manubrio para que acompañe sus propias canciones. Richard Tauber, tenor.

31 I 1946

MAESTROS CLÁSICOS DEL SIGLO XVIII
Recital del bajo Aimé Rosier,
Profesor del Conservatorio de Música de la U.N.

Se inicia hoy, en la sección *MÚSICA Y LITERATURA*, una serie de recitales con la intervención del notable cantante y muy distinguido profesor Señor Aimé Rosier.

Este primer recital está integrado por arias de tres Cantatas sagradas y profanas y de un Oratorio profano, compuestas por cuatro insignes maestros del siglo XVIII.

En los otros recitales, se presentarán, sucesivamente: *EL LIED ALEMÁN, PRE-ROMÁNTICO, ROMÁNTICO Y NEO-ROMÁNTICO - MAESTROS CLÁSICOS ITALIANOS - RECITAL DE CANCIONES RUSAS - COMPOSITORES CONTEMPORÁNEOS - ÓPERA CÓMICA FRANCESA: DE GRETRY A PIERNÉ - LA CANCIÓN FRANCESA MODERNA - ESCUELA FRANCKISTA - CHABRIER O LA CANCIÓN HUMORÍSTICA - DEBUSSY.*

El recital de hoy se inicia con el aria *ADORMECEOS, CANSADOS OJOS*, de la Cantata religiosa *ICH HABE GENUG* N° 82 para bajo solo y orquesta. Cantata para la Fiesta de la Purificación, de *JUAN SEBASTIAN BACH.*

Análisis somero del aria, por el señor Rosier.

Carácter: Andante; línea melódica admirable; poesía; profundidad y esta es la letra del aria para bajo de la Cantata N° 82, PARA LA FIESTA DE LA PURIFICACIÓN, de Juan Sebastian Bach:

Adormecéos, cansados ojos;
cerráos suave y santamente...
Mundo: ya no más permanezco aquí;
nada me liga a tí, pues el alma
debe volar...
Aquí sólo cosecho miserias, pero allá,
allá tendré suave paz y tranquilo reposo

El señor Rosier – al piano Luis Eduardo Rangel.

Del contemporáneo del gran Bach, y titán de su misma estatura, *GEORG FRIEDRICH HAENDEL*, es el número siguiente. Como de Bach, es obvio y redundante hablar de Haendel.

ACIS Y GALATEA había inspirado a Haendel una bella cantata dramática: *ACI, GALATEA E POLIFEMO*, escrita en 1708 para la Academia de los Arcades de Napoles. Doce años después, aproximadamente, y en Londres,

le inspiró el oratorio profano, *ACIS Y GALATEA*, cuyo recitativo y aria para bajo, se escuchará en este recital.

El *RECITATIVO* es, primero, violento, rabioso y celoso; luego, tierno. El ARIA es una página maestra del género bufo, como lo dice muy acertadamente el señor Rosier. *RECITATIVO Y ARIA* de Polifemo, en el oratorio profano *ACIS Y GALATEA*, de Haendel. Este es el texto:

RECITATIVO

Yo rabio, hiervo y ardo!
El débil dios transpasó mi corazón.
Tú, báculo fiel,
sé sostén de mis pasos divinos;
ante tí yazgo!

Tráeme cien juncos de buen tamaño,
para hacer un pífano adecuado a mi boca.
En suaves, encantados acentos, déjame aspirar
la belleza de la dulce Galatea, y expresar mi amor.

ARIA

Oh, más roja que la cereza!
Oh, más dulce que la fresa!
Oh ninfa más radiante
que una noche de luna,
como los cabritillos ágil y alegre!

Lozana como racimo jugoso!
No hay lirio con tal lustre...
Pero es tan indócil para domarla,

y tan rabiosa como la llama,
y feroz como la tormenta que estalla!

Canta el *RECITATIVO Y ARIA* de Polifemo, del oratorio profano *ACIS Y GALATEA* de Haendel el bajo señor Aimé Rosier (al piano Luis Eduardo Rangel).

Paul Le Flem exprésase en estos términos acerca de *ANDRÉ CAMPRÁ: Camprá no sólo tenía la vocación de un artista muy bien dotado, sino que fué, además, un afortunado novador, durante la época comprendida entre Lully y Rameau. Por su origen piamontés le vienen sus afinidades italianas. Deja deslizar arias italianas en sus partituras. Lo apasionan los temas y asuntos italianos. El Ballet del CARNAVAL DE VENECIA y sus FIESTAS VENECIANAS, lo atestiguan.*

En el dominio de la instrumentación fué Camprá indiscutible renovador. Su originalidad es sorprendente. Realiza su orquesta con precisión, casi con minucia. Preocúpase por el colorido. Todo esto nuevo, en su época. Por poco no es Camprá precursor del leit-motiv, cuando asígnale un significado expresivo a un tema melódico.

André Camprá nació en Provenza el 4 de diciembre de 1660 y murió en Versalles el 29 de julio de 1744. Es el más notable compositor francés --de óperas y cantatas-- entre Lully y Rameau, como ya se observó.

LA EUROPA GALANTE - EL CARNAVAL DE VENECIA - HIPODAMIA - LAS FIESTAS VENECIANAS - LOS AMORES DE MARTE Y DE VENUS y *AQUILES Y DEIDAMÍA*, cuentan entre sus óperas más notables.

De André Campra y de su Cantata Profana *SILENO*, se escuchará la elegante y graciosa aria de Sileno, *OH LICOR ENCANTADOR!:*

Oh licor encantador,
fuente de nuestros placeres!
Con una dulce embriaguez
colma todos nuestros deseos!

Borra el importuno recuerdo
de nuestras penas!
Ahuyenta los vanos temores
de un porvenir obscuro!

Tú reemplazas las riquezas;
haces que reinen los juegos;
y destruyes el enternecimiento
de los amantes desdichados.

El bajo señor Aimé Rosier y el pianista Luis Eduardo Rangel.

JEAN PHILIPPE RAMEAU nació en Dijon el 20 de septiembre de 1683. Su padre, organista de la Catedral, le hizo estudiar música aún antes de que aprendiese a leer...

Hacia 1701, alguna aventurilla amorosa o quizá alguna disputa con su padre, hízole abandonar su ciudad natal. Salió de Francia, fué a Turin, luego a Milan. De regreso a su patria ingresó como violinista en un grupo de músicos errantes. Llegó a Paris por vez primera en 1705. Continuó en su vida errante. Tras seis

años de soledad, de recogimiento y de meditación --los años decisivos de su vida-- escribió su famoso *TRATADO DE LA HARMONÍA REDUCIDA A SUS PRINCIPIOS NATURALES*. En 1723 se radicó en Paris definitivamente.

Dice Pierre Laló: *Yo no sabría enumerar todas las glorias de las óperas de Rameau. Pero es preciso que os diga en pocas palabras el sombrío esplendor del acto de los Infiernos en HIPÓLITO Y ARICIA y de los heroicos acentos de TESEO! Y de la fúnebre majestad de PLUTÓN! Y de los Coros de las Sombras llenos de movimiento y de horror, y, en fin, de los tríos de las Parcas, trozos extraordinarios por la novedad, la audacia y casi el modernismo de sus harmonías, cuyos acentos de fatal solemnidad no sobrepasan ni los coros infernales del ORFEO de Gluck, ni las NORMAS y la ERDA de la TETRALOGÍA wagneriana!*

Grandeza y altura en el sentimiento, patetismo soberano en la expresión, belleza en la melodía, en el ritmo, en la harmonía, todo únese para dar a las nobles tragedias musicales de Rameau, un poder de emoción irresistible..., a base de sobriedad y de precisión sorprendentes.

Tampoco dá el tiempo para más en torno a Jean Philippe Rameau, en esta ocasión.

HIPÓLITO Y ARICIA, LAS INDIAS GALANTES, que quizá, próximamente, nos será posible escuchar casi en su integridad, *DÁRDANO, PLATEA, CASTOR Y POLUX, LAS FIESTAS DE HEBE*, son óperas célebres entre las numerosas óperas célebres de Rameau. Entre sus cantatas, las siguientes: *AQUILÓN Y ORITHI, EL PASTOR FIEL, THETIS, LA IMPACIENCIA -LOS AMANTES TRAICIONADOS.*

De la última cantata citada: *LOS AMANTES TRAICIONADOS*, cantata para tenor y barítono, se escuchará, interpretada por el eminente bajo, profesor Aimé Rosier, el *ARIA DE DAMON*. Es un aria alegre y triunfal, con este texto:

Del Dios del amor
llevo todos los fuegos a mi alma,
cuando una bella ofrece a mis ardores
una tierna correspondencia...

Si la coqueta
se compromete en otra parte,
cambio a mi turno yo también...

Y para volar hacia otras bellas
mi corazón toma las alas
del Dios del amor!

2 V 1946

EL LIED ALEMÁN
Recital del bajo Aimé Rosier

En el programa de esta noche se presentan tres aspectos del lied germano. Es el primero, *EL LIED PRE -ROMÁNTICO* del cual se darán tres breves muestras muy características --parcialmente: ya que no se escuchará ninguna canción de Mozart-- de la época anterior al Romanticismo propia, o impropiamente dicho.

De *JUAN SEBASTIAN BACH* se escuchará un corto lied que hace parte del *LIBRITO DE NOTAS PARA ANA MAGDALENA* --su esposa--, *LIBRO DE CANCIONES DE 1725*. Este es el texto:

Si estás conmigo,
iré alegre a la muerte y al reposo.
Ah! cuan gustoso sería mi fin,
si tus bellas manos
cerraran mis fieles ojos.

El señor Aimé Rosier, al piano Luis Eduardo Rangel. Ninguna referencia acerca del lied de *HAYDN LA VIDA ES UN SUEÑO*, que viene en seguida. El texto de la canción es así:

La vida es un sueño!
Inclinados hacia sus promesas vanas,
la embriaguez en el corazón,
la turbación en los ojos,
locos y ardientes nos apresuramos...
Pero --más que nosotros-- se apresura ella...
Tiene ella un objetivo lejano? Quizá...
Apenas nos arrulla la ventura,
apenas nos canta el amor,
nace el deseo, florece la alegría:
y yá es la hora de las lágrimas!

30 V 1946

(...) Consta esta Trilogía Sacra de tres partes: *EL SUEÑO DE HERODES - LA HUÍDA DE EGIPTO - LA LLEGADA A SAÍS.* El trozo central de esta obra (y de la segunda parte), es decir el Coro intitulado *ADIÓS DE LOS PASTORES A LA SAGRADA FAMILIA*, fué presentado por Berlioz, en 1850, como extraído de un *MISTERIO* del siglo XVII. Divertida superchería que no podía engañar a músicos maliciosos. En su forma definitiva (1854), la trilogía sagrada de *LA INFANCIA DE CRISTO*, evoca con grande acierto --a la manera de un añejo tríptico-- la piedad ingenua de los primitivos. La letra es del mismo Berlioz y no carece de mérito literario. Como en los oratorios clásicos se le da un papel muy importante al *Recitante*.

Paul-Marie Masson, suministra todos estos datos: *El Recitante en el comienzo de la primera parte, o sea* EL SUEÑO DE HERODES, *explica el argumento de la obra, en un relato de noble simplicidad. Pero las tendencias dramáticas de Berlioz surgen en el trozo siguiente, una Marcha nocturna, entrecortada por un diálogo familiar de soldados romanos haciendo una ronda nocturna. Es una especie de música de escena, muy pintoresca, que anima con inesperado realismo la dulce poesía de la Trilogía Sacra. El aria de Herodes, de una gravedad un poco monótona, nos conduce al verdadero tema; ¡Siempre ese sueño! ¡Siempre ese niño que ha de destronarme!. El rey, espantado, consulta a los adivinos. Pero estos, antes de contestarle, se entregan a cabalísticas evoluciones, que dan*

pretexto a Berlioz para otra música de escena. Finalmente, los adivinos dan su oráculo: hay que matar a todos los recién nacidos...

El eminente bajo señor Aimé Rosier, acompañado al piano por Luis Eduardo Rangel, canta ahora el *MONÓLOGO DE HERODES* de esta segunda parte de la Trilogía Sagrada de Berlioz titulada *LA INFANCIA DE CRISTO.* Este es el texto (letra de Berlioz):

RECITATIVO - ¡Siempre ese sueño! Todavía ese niño... que habría de destronarme! y no saber qué creer de ese presagio amenazante para mi vida y mi gloria...

ARIA (Andante misterioso)
Oh, miseria de los Reyes!
Reinar y no vivir!
Dar a todos la ley,
y ansiar seguir al cabrero
al fondo de los bosques!

Oh noche profunda
que tienes al mundo
sumido en el reposo!
A mi pecho destrozado
dále una hora de paz!

Que tu velo acaricie
mi frente, cargada de hastío!
Esfuerzo estéril!
El sueño huye!
y mi inútil lamento
no apresura tu curso,
oh noche interminable...!

De el oratorio *ELÍAS* de *FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY*, se escucharé el *RECITATIVO Y ARIA DE ELÍAS*, de la segunda parte. El oratorio *ELÍAS* fué presentado por primera vez en Birmingham, el 28 de agosto de 1846, con un éxito enorme.

El compositor y sabio teórico Gevaert, comenta así: *En la segunda parte de este Oratorio el profeta amenaza con las iras celestiales al rey Achab, perseguidor del pueblo hebreo. No sólo no se escucha su voz sino que se le proscribe y se pone precio a su cabeza. Entonces, en su desesperación, suplica Elías al Señor, que lo llame a su seno... Este es el tema de la escena. En ella Mendelssohn expresa, con su alma de músico, sus profundas convicciones religiosas.*

RECITATIVO Y ARIA DE ELÍAS, en la segunda parte del Oratorio de su nombre y de Félix Mendelssohn, Señor Aimé Rosier (bajo) y Luis Eduardo Rangel (piano).

A principio de diciembre de 1869, terminada la primera versión de ROMEO Y JULIETA (dice Herbert Weinstock), *Peter Ilich Chaikovski completó su primer grupo de canciones. De las seis canciones que integran la op.6 dos son para poemas de Alejo Konstantinovich Tolstoi, otras dos para poemas de autores poco célebres y las dos últimas tienen como texto poemas alemanes traducidos: POR QUÉ? de Heinrich Heine y NADIE SINO EL CORAZÓN SOLITARIO, de Goethe. Esta última es una de las canciones más famosas, transliteración de los versos nostálgicos de Goethe en una melodía sensual inolvidable. Rara vez brilló Peter Ilich a gran altura en la canción: esta forma le dejaba muy poco espacio para su expansión, para las variaciones y los desarrollos con que construía sus excitantes y poderosos climax. Sus mejores*

canciones están logradas, casi siempre sin recurrir, dentro de sus límites relativamente estrechos, ni a la caracterización ni al drama, por la unión, a veces inadecuada, de las palabras, a una melodía sensual y persuasiva. Si NADIE SINO EL CORAZÓN SOLITARIO es su mejor canción --una proposición que no hay que dar por supuesta--se debe a que el contorno sinuoso y melancólico de la melodía parece la voz inevitable de las palabras mismas.

Es una de las *CANCIONES DE MIGNON* en el *GUILLERMO MEISTER*, de Goethe. Esta es su letra:

Nadie sino el que conoce la nostálgica ansiedad
sabe lo que yo sufro!
Solitario y separado de toda alegría
miro al firmamento
--hacia todos los lados--
Ah!, el que me ama y me conoce,
está en la lejanía!

El señor Rosier (bajo) y Luis Eduardo Rangel (piano)

LA PROCESIÓN, es una melodía de *CESAR FRANCK* para un poema de Charles Brizeux. De *LA PROCESIÓN*, existe un arreglo original para orquesta. Compuso Franck la melodía en 1888 y su primera audición --en la Sociedad Nacional-- fué el 27 de abril de 1889. Se acentúa en esta obra la tendencia mística de Franck --dice D'Indy--: una tendencia mística, de encantador y sano misticismo; visible también en *LA VIRGEN Y LA CUNA*,

exquisita pintura de un primitivo de la Umbría y en su poema sinfónico *PSIQUIS*.

Una versión aproximada del poema de Brizeux, podría ser esta (*):

Dios avanza cruzando los campos!
Por las landas, los prados, los verdes setos.
Viene... seguido por el pueblo,
y en hombros de los sacerdotes.
A los cánticos del hombre,
--pájaros!-- unid vuestros cantos!

Detiénense...
La muchedumbre, rodeando una añosa encina,
inclínase en adoración ante el ostensorio místico.
Oh sol, flécha sobre él tus rayos ponientes!
Vosotras --flores-- con el incienso exhalad vuestro aroma!
Oh Fiesta! Todo reluce, todo ora y todo embalsama!
Dios avanza cruzando los campos!

El señor Aimé Rosier (bajo) y Luis Eduardo Rangel (piano)

* Traducción de León de Greiff?

POESÍA Y CANCIONES
DE MODESTO MUSORGSKI
El Rincón de los Niños

Para hacer conocer una interpretación magistral de este ciclo de canciones --no antes escuchada en estos programas--; interpretación de la soprano Betty Martin, cuya voz infantil se acopla, a la maravilla, a la índole del ciclo; y porque el ciclo de Musorgski es de original belleza --hondura psicológica, vivo realismo, sortilegio musical--, se ofrece una vez más este mínimo drama cuya acción desarróllase en *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS.*

El texto de estas breves escenas sorprendentes, como el de casi todas sus composiciones más característicamente realistas, es del propio Musorgski.

Dice Calvocoressi que *ese texto permite presentir lo justo de la evocación musical: nunca se hiciera, con meras palabras, nada más exacto ni más vivo. Decir que la música es, en todos los sentidos, digna de los textos, es el único adecuado comentario: Musorgski muéstrase, allí, tierno, conmovido, clarividente y realiza milagros de verdad evocadora. Lo que sorprende, ante todo, es lo apropiado de cada acento, de cada cesura, de cada giro melódico. Los matices de ese órgano tan sensible y tan expresivo que es una voz de niño, parecían desafiar toda tentativa de los fijáse la música.*

LA ALCOBA DE LOS NIÑOS, tiénese por lo mejor de Musorgski y es Musorgski todo entero. La obra es tan original, tan acabada, tan comunicativa, que el éxito que obtuvo fué inmediato y suficiente para hacer popular a su autor, popular hasta para aquellos que ignoran el resto de su producción. Ninguna tarea podría convenir más a un artista de su particular temple, que esta de evocar, exacta, minuciosa, sobriamente, los diversos momentos de la vida infantil, de anotar las mil inflexiones de las vocecillas frescas, sinceras, presurosas, listas a expresar típicamente la alegría, la sorpresa, la cólera, la vivacidad o el cansancio. Para ello no necesitábase un arte complejo; ni podría haberse llegado a su perfección sino gracias a una suprema ingenuidad, servida por una facultad excepcionalmente afinada para captar, percibir y anotar.

Cada una de sus siete escenas, es una pequeña comedia o un pequeño drama, completos. Casi todo el interés de la primera de ellas *CON LA NODRIZA* reside en la prodigiosa justeza de la declamación: el niño está sentado cerca de la *Niánia*, de la nodriza. Pídele el niño que le refiera alguna bella historia:

Ven y cuéntame, Niánia querida, ese viejo cuento que tan bien conoces, el del lobo, el del ogro terrible que vagaba por los bosques, se llevaba a los chiquillos y devoraba sus huesecillos...; o la historia del príncipe cojo, que a cada paso hace salir de la

tierra una seta...; o la de la princesa que estornuda tan fuertemente que rompe los vidrios... Cuéntame otra vez la del lobo, niánia....

La soprano Betty Martin --al piano Sergius Kagen-- canta *CON LA NODRIZA*, primera de las siete canciones de *EL RINCÓN DE LOS NIÑOS*, de Musorgski.

La que sigue en el ciclo, se llama *EN EL RINCÓN*. Oídas las historias el chico queda solo un instante, vierte la tinta sobre la mesa, enreda los hilos, deshace las mallas del tejido en que ocupábase la nodriza... Esta le ordena: *¡al rincón!* El chico protesta, al principio muy adulón, luego rabioso... Yo no hice nada, *Naniushka*! Yo no he tocado el tejido, *Naniushka*! El ovillo... fué el gato el que lo enredó! *Michenka* es muy juicioso...! *Niánia* es vieja y perversa y tiene la nariz toda pintarrajeada! *Michenka* ya no quiere a su *Naniushka*! Eso es! ¡Vieja mala! *EN EL RINCÓN*, canta la soprano Betty Martin.

La tercera canción del ciclo, llámase *EL SALTAMONTES, EL GRILLO*, y es la historia de un enorme grillo que se precipitó sobre el niño, chocó contra él, y luego cayó, inmóvil, inerte: *Niánia*! *Niánia* querida! Vén y óye! Voy a contarte! Yo Jugaba en el jardín, con la arena! Con las piezas de madera hice una casita! Mámi me dió permiso! Llegó un bicho enorme, grueso y gordo! Un bicho negro! Oh que miedo! Me tumbó

mi palacio! me hirió duro! Y es el bicho el que ha caído... Qué le pasó? Está quieto! Qué le pasó al grillo? Díme, *Niania*! Tengo miedo! *EL SALTAMONTES*, por los mismos intérpretes.

La *CANCIÓN DE CUNA DE LA MUÑECA*, es la cuarta canción del ciclo. Es la niñita que arrulla a su muñeca:

Tiápa, dodó! Tiápa! duérmete tu!
Tiápa, duérmete, vámos!
El Traga-chicos se comerá a Tiápa!
El lobo gris lo agarrará y se lo llevará al monte obscuro!
Tiápa, duérmete tú!

Lo que veas en sueños, me lo contarás: la isla encantada
en la que florecen y maduran las peras transparentes, en
la que día y noche cantan los pájaros dorados!
Dodó, Tiápa, Dodó!

Esta *CANCIÓN DE CUNA DE LA MUÑECA*, no está en la colección cantada por la soprano Martin. Es de lamentar pues su voz sería más apropiada... La canta el barítono Gorin (Baller al piano).

La quinta canción del ciclo de *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS*, es la *ORACIÓN DE LA TARDE*. El niño muy juicioso, empieza así: *Gentil Dios! ten piedad de papá y de mamá! Sálvalos, Señor! Señor! ten piedad de mi hermano Vachenka y de mi hermano Michenka! Señor, ten piedad de mi abuela que es tan querida! Dále salud y dicha! Ella es muy buena y es muy vieja, gentil Dios! Gentil Dios, no olvides a tía Katia, tía Natacha, tía*

Macha, tía Paracha, tía Livia, Varia, Sacha, Olga y Tania y Nadia! Rio Peter y Kolia, tío Volodia y Gricha y Sacha! Ten piedad de todos ellos! Protégelos y defiéndelos, con Filia y Vania y Mitia y Petia y Dacha, Pacha, Sonia, Duniushka! ¿Cómo sigue, Niania? Niania: qué memoria! Qué mas debes pedirle? Gentil Dios! ten piedad y protege al pequeño yo! Niño: Gentil Dios! ten piedad y protege al pequeño yo! ¿ya está bien?

La soprano Betty Martin interpreta la deliciosa *ORACIÓN DE LA TARDE*.

La sexta canción del ciclo, se intitula *A CABALLO EN UN BASTÓN*: *El hombrecito cabalga en el bastón, galopa, grita, va a visitar a un su camarada, retorna en un galope más acelerado, cae, se golpea una pierna... Acude su madre a consolarlo, y al cabo de un brevísimo instante vuelve a su cabalgata, y se va más aprisa que antes, para recobrar el tiempo perdido. Luego viene un relato muy trágico, más trágico aún que la historia del saltamontes... Trota! Trota! Galopa!*

La trágica historia --séptima y última canción del ciclo *EL RINCÓN DE LOS NIÑOS*, de Musorgski-- es la historia del *GATO MARINERO*. En el *GATO MARINERO*, el relato se amplía, por la importancia de lo que se va a referir: *El niño ha visto al Gato Marinero encaramarse a la jaula en que está el pajarillo! En el momento en que la vida del pajarillo está en peligro, el chico se avalanza y le propina un buen golpe al gato malo. Pero la jaula es muy dura y el chicuelo se maltrata los dedos... Mámi! Me he dado muy duro en los dedos, Mámi! Mámi querida! Cómo me duelen! Oh qué gato malo! Mámi!* Betty Martin --soprano--, al piano Sergius Kagen.

15 VIII 1946

FRANZ PETER SCHUBERT
Canciones con orquesta

Con pocas, poquísimas excepciones las canciones, los lieder de Schubert son para acompañamiento de piano.

Las tres canciones suyas, con orquesta que hoy se ofrecen, son arreglos y en cierto sentido no carecen de interés relativo.

El N°12 de *EL CANTO DEL CISNE*, *EL DOBLE*, celebérrimo, de Heinrich Heine, en interpretación muy dramática de Fiodor Chaliapin con orquesta dirigida por Eugene Goossens, es la que primeramente se escuchará: La declamación sigue el texto despiadado. Primero humildemente, asordinada. Más vibrante después, hasta alcanzar una máxima sonoridad en el aullido espantoso de la alucinación. Luego la voz se torna baja, como un murmullo sollozante y concluye en un doloroso lamento.

También de *EL CANTO DEL CISNE*, N° 5, texto de Rellstab, la canción de Schubert, con orquesta (arreglo de Reibold) cantada por la soprano Helen Traubel, que viene ahora: *MI REFUGIO:* El río, los bosques, las rocas, se ven y se sienten en la música, con el misterio de las inmensas soledades. Es un himno impetuoso y frenético, fantástico...

La última de las canciones orquestadas, de Franz Peter Schubert, es una de las más bellas y alabadas. *LA MUERTE Y LA MUCHACHA*, texto de Matias Claudius.

Otra composición genial. Tras del pavor y la agitación de la muchacha que no quiere morir, la cantilena, severa y dulce a la vez, de la Muerte, que llega como amiga, acaridadora, es de efecto maravilloso. La interpreta el bajo Chaliapin.

29 I 1947

CICLO DE LIEDER DE SCHUBERT
9º Programa

Entre las baladas compuestas por Schubert en los años siguientes a la de *EL REY DE LOS ELFOS* hay que considerar aparte *EL ENANO* de Matthaus von Collin, escrita en 1823.

Es una obra lúgubre, dice Gérold, un enano de la corte ama a la reina, y como prefiere al rey, el enano la mata, y desaparece en las ondas. Desde el punto de vista musical es muy interesante la balada por la unidad de su estructura y por el empleo de motivos conductores.

El ritmo que domina en una gran parte de ella adquiere en dos momentos importancia particular: la vez primera cuando el enano anuncia a la reina que

ha de morir y luego cuando el asesino contempla por última vez a su victima.

A este motivo que podría llamarse el de la fatalidad, únese otro, que pinta el dolor y la desesperación del Enano. Este motivo encuéntrase ya en el bajo del acompañamiento, ora en la parte vocal. Podría citarse también el pasaje cromático, en el momento en que la reina pierde el conocimiento y, sobretodo, la conclusión que es de máxima belleza. El texto de la Balada de von Collin intitulada *EL ENANO*, y obra maestra musical de Schubert, dice así:

En turbia luz se ocultan las montañas;
el barco va sobre las quietas ondas,
y en él la reina con su enano. Mira
hacia las nubes, a las lejanías
azules, traspasadas por el blanco
lechoso de los cielos.

Nunca me habéis mentido, estrellas (grita);
ya pronto moriré, tal lo habéis dicho.
Viene el enano hacia la reina, y le ata
al cuello un lazo de encendida seda,
y llora, como presa del espanto.

Dice: Tu tienes culpa de esta pena,
pues por el rey tu me has abandonado;
despierta en mí tu muerte sólo jubilo;
sin duda eternamente habré de odiarme,
por darte muerte con mis propias manos,
pero un temprano fin escrito estaba.

Pone en el corazón lleno de vida
la mano, y llora lágrimas ardientes.
No te traiga mi muerte pena (dice)
y besa las mejillas del enano,
y se desmaya. Mírala muriendo
el enano, y la arroja al mar; suspira,
y de deseo el corazón le arde.
Ya nunca tornaré a ninguna playa.

La traducción de la tétrica balada es de Otto von Greiff, y se escuchará cantada por la contralto Lula Mysz Gmeiner acompañada al piano.

LA PASTORELLA (la pastorcita) es una de las arias y canciones con texto italiano compuestas por Schubert en su primera juventud. El texto de *LA PASTORELLA* es de Goldoni. El lied fué compuesto en 1817. No se cuenta con el texto de Goldoni, y se escucha interpretada por la eminente contralto Sigrid Onegin, en antigua grabación.

TRANSFIGURACIÓN es un poema de Alexander Pope vertido al alemán por Herder. Es una de las obras juveniles de Schubert, como compuesta en 1813, a los 16 años. La versión a prosa castellana del texto de Pope ya traducido por Herder, es esta:

Chispas de la vida, del cielo brotadas, y que quieren libertarse,
temblorosas y valientes, que sufren ante el dolor y se apartan de él!

Césa tu lucha, naturaleza. Suavemente ascienden a la vida,
y suavemente se disipan. Oíd lo que los espíritus me susurran: Alma hermana, repósa! Esto que dulcemente me aparta, este aliento que amenaza arrebatarme los sentidos, oh alma, díme, es la muerte?
Se esfuma el mundo, ya no existe, ya me circunda un canto
/ angelical!
Me cierno en la mañana, prestadme vuestras alas, espíritus hermanos, ayudadme a cantar:
Oh tumba, dónde está tu victoria, dónde tu saeta, oh muerte?

Canta el lied *TRANSFIGURACIÓN* la contralto Sigrid Onegin.

REIR Y LLORAR opus 59 N° 4 de Schubert es un breve lied inspirado en una canción de Rückert.

Reir y llorar a todas horas (dice el poeta) *cosas son del amor,*
/ y por causas diversas.
A la mañana río de alegría; y el por qué lloro a la hora de la tarde,
no podría decirlo. Llorar y reir a todas horas, cosas son del amor,
/ y por causas diversas.
A la noche lloro de dolor; y por qué en la mañana puedes despertar
/ riendo, habré de preguntártelo, oh corazón!

Canta el lied *REIR Y LLORAR* la soprano Elisabeth Schumann acompañada al plano por Gerald Moore.

En la categoría de las grandes obras líricas de Schubert debe colocarse *EL VAGABUNDO*, una de sus canciones más celebres.

La poesía de Schmidt von Lübeck se titulaba primitivamente *CANTO VESPERTINO DEL EXTRANJERO*. El compilador de la colección que utilizó Schubert modificó el texto original y le dió el título de *EL DESDICHADO* y lo atribuyó a otro autor.

La composición de Schubert data de octubre de 1816. Su comienzo es en estilo de recitativo acompañado, luego vienen tres diferentes partes melódicas con gradación en el movimiento, la frase principal de la primera parte se repite antes de la conclusión del lied, que

(texto inconcluso) 5 VIII 1948

SCHUBERT
La Bella Molinera

( ) El N° 10 del Ciclo es *LLUVIA DE LÁGRIMAS*. Una pequeña escena nocturna: el joven y su compañera sentados bajo los verdes sauces iluminados por la luna y el plateado palpitar de las estrellas, observan el arroyo rumoroso junto a las florecillas azules de la ribera. La melodía habla, narra dulcemente en tono menor; luego de las últimas palabras se pasa al tono mayor y la canción termina. Dice el texto:

Tan fielmente nos sentamos a la fresca sombra del aliso, tan fielmente miramos el ondulado arroyuelo! Vino la luna, y detrás llegaron las estrellitas, y se miraron fieles en el espejo plateado.

No vi ni la luna ni el fulgor de los astros, sólo miré su imágen y sus ojos, y la vi contemplando el manso arroyo, y a ella la miraban las azules florecillas.

Y el cielo entero parecía hundirse en el arroyo y llevarme consigo a su abismo. Y sobre las nubes y los astros ondulaba el arroyo, y me llamaba cantando: ven, compañero!

Mis ojos miraron el espejo vacío; y ella dijo: viene la lluvia, y a casa me voy.

LLUVIA DE LÁGRIMAS. Lotte Lehmann (soprano) y Paul Ulanovski (piano).

El N° 11, *MÍA!* es un lied desbordante de alegría. El mozo está seguro de que es suya la bella molinera. Exulta en explosión de dicha delirante.Dice la canción: *Arroyuelo, cesa tu rumor! Ruedas, cesád vuestro fragor! Alegres pajarillos, grandes y chicos, cesád vuestras melodías! Por el bosque, aquí y allá, suene sólo este cantar: la amada molinera es mía, es mía! Primavera, son estas todas tus flores? Sol, no tienes rayos más claros? Ay! solo debo seguir incomprendido en la creación... La amada molinera es mía, es mía! - MÍA!.* Canta la soprano Lotte Lehmann.

El lied N° 12 del Ciclo de *LA BELLA MOLINERA* de Schubert, con cuya audición termina el programilla de hoy, se intitula *PAUSA* (o *SILENCIO*) y es tenido por el más bello del ciclo. Ilumina el lied un indescriptible encanto. Es admirable por su originalidad, su sentimiento íntimo, su profundidad. Es que la

melancolía del deseo es una de las más vibrantes cuerdas de la lira de Schubert. No se admirará suficientemente el valor melódico del acompañamiento, la frase vocal tan expresiva hacia la mitad del lied y las bellas modulaciones que le dan tanta riqueza y variedad a su parte final. Este es el texto de *PAUSA*:

Mi laúd he colgado en el muro, y lo he atado con una cinta verde;
ya no puedo cantar, me pesa el corazón, no se cómo cantar.

El cálido dolor de mi nostalgia debo trocar en juguetonas canciones. Y, como dulcemente canté mis penas, llegué a creer que fueran breves. Ah! qué grande es el pesar de mi alegría, que ningún son en la tierra puede abarcar!

Amado laúd, descansa suspendido, que si un vientecillo sopla tus cuerdas, sentiré miedo. Por qué dejé la cinta colgada tanto tiempo? Un son vuela a menudo por las cuerdas. Es el eco de mis penas? Es el preludio de nuevos cantos?

PAUSA. Lied N° 12 del ciclo de *LA BELLA MOLINERA*, interpretado por Lotte Lehmann (soprano) y Paul Ulanovski (piano).

CICLO DE LIEDER DE SCHUBERT
Programa Nº 24 - Canto del Cisne - Primera parte

Son muchas las versiones en torno al *CANTO DEL CISNE* de Schubert. En cuanto al título y en relación con la escogencia de las poesías que originaron los Lieder. Como se verá.

Según Duncan, *las catorce canciones que constituyen el CANTO DEL CISNE, aparecen siempre agrupadas en serie, aunque nada demuestra que el compositor tratara de asociarlas; en cuanto al título, se lo puso el editor Haslinger.*

Schubert no había tratado de componer más canciones -agrega-, pues al ofrecer su Sinfonía en Do mayor a la Sociedad Musical de Viena declaró, según Kreissle, que deseaba no escribir más canciones, pues se consagraba firmemente a la ópera y a la sinfonía. En agosto de 1828 (su último año) cambió de opinión. Los esfuerzos de Schindler para hacer conocer a Beethoven la música de Schubert --aunque era tarde, demasiado tarde-- le habían producido a éste una honda impresión, y visita entonces a Schindler y examina los papeles de Beethoven que su amigo poseía. Entre ellos había un paquete de poemas --unos veinte-- a los que Beethoven había tratado de poner música. Llamaron naturalmente la atención de Schubert, quien se llevó algunos de ellos a su casa y volvió dos días después con tres de los poemas puestos en música. Ahora se sabe que eran de Rellstab, y la música aparece en los números uno (MENSAJE DE AMOR), tres (ANHELO PRIMAVERAL) y cinco (EL DESCANSO) del CANTO DEL CISNE; son tres de las mejores canciones de la colección. Rellstab es el autor de los siete primeros poemas del CANTO DEL CISNE, Heine de los seis siguientes, y el último fué escrito por Gabriel Seidl. Las seis piezas de Heine son las únicas de este poeta a que puso música Schubert,

y el poema de Seidl (PALOMAS MENSAJERAS) lleva la fecha de octubre de 1828. Schubert falleció al mes siguiente y las catorce canciones del CANTO DEL CISNE aparecieron en mayo de 1829.

Liszt transcribió para piano toda la serie. Continúa Duncan: *Las últimas obras de un hombre de genio reclaman siempre una atención excepcional. En una vida tan corta como la de Schubert, envuelto prematuramente en las sombras de la muerte, sus facultades de inteligencia y de imaginación habían alcanzado ya la cima, si podemos juzgar por las composiciones de su último año, entre ellas EL CANTO DEL CISNE, verdadero canto del cisne, aunque el título fué un capricho del editor.*

Estas piezas pueden ser estudiadas sin temor de que despierten la simpatía humana más bien que una verdadera admiración. Todas las canciones del grupo son obras maestras, aunque algunas sean más significativas que otras.

Va en primer término un idilio encantador titulado MENSAJE DE AMOR. Es claramente una canción de salón, delicada y limitada en sus efectos y de una concepción verdaderamente poética. Una impresión muy diferente produce la segunda canción. EL PRESENTIMIENTO DEL GUERRERO, bella descripción dramática del sueño de un soldado en vísperas de una batalla; la tercera de las canciones se titula DESEO DE PRIMAVERA; la fama ha puesto su sello desde hace mucho tiempo a la cuarta pieza. SERENATA, que es una de las serenatas más conocidas y gustadas en el mundo entero. EL DESCANSO o MI REFUGIO, REPOSO o, exactamente DESCANSO EN LA MARCHA, es una gran pieza dramática de una clase que inventó el propio Schubert. Su melodía fuertemente apasionada es apoyada por un acompañamiento que vibra literalmente de emoción contenida. Otra característica interesante es el ritmo, de un ímpetu irresistible. Apenas se dejará de advertir que la bella frase inicial del acompañamiento es transferida más tarde (en el verso final)

a la voz. ADIÓS (el séptimo y último de los poemas de Rellstab) muestra una vena notablemente brillante y alegre. Es la despedida de quien recuerda las horas felices, los rostros sonrientes, de cuyo magnífico recuerdo no puede desprenderse...

Esto en cuanto a las primeras siete canciones del ciclo *EL CANTO DEL CISNE*, de Schubert, con texto del poeta Rellstab. De estas siete canciones, sólo es dable escuchar tres, pues de las restantes no existe grabación accesible.

La primera de las canciones de Rellstab, y primera de *EL CANTO DEL CISNE*, de Schubert, se intitula *MENSAJE DE AMOR*. Según Gérold es un canto infinitamente gracioso. La estrofa toma de nuevo, amplificándolo, el tema musical de la primera, mientras que las estrofas centrales traen un motivo nuevo, si bien se conserva en el acompañamiento el murmullo leve, y, por lo menos en parte, los ritmos del bajo. Dice Rellstab, en su poema *MENSAJE DE AMOR*:

Rumoroso arroyuelo, plateado y claro, te apresuras hacia la amada, tan alegre y veloz?

Ay!, fiel arroyuelo, sé mi mensajero, llévale mis saludos desde tan lejos. Todas las flores del jardín, que tan amablemente lleva en su pecho, y las rosas, de brillo purpúreo, refréscalas, arroyuelo, con tu suave linfa.

Cuando a la orilla, sumida en el sueño, incline la cabecita pensando en mí, consuélala con suave mirada, que el amado ya pronto vuelve.

Cuando se hunda el sol con rojizos rayos, y arrulla el sueño de la amada, murmúrale el dulce descanso, susurráis los sueños del amor...

MENSAJE DE AMOR, letra de Rellstab, música de Schubert, y primero de los catorce lieder de *EL CANTO DEL CISNE*, se escucha, primero, cantado por el tenor Patzak, con acompañamiento de piano.

Otra vez se escucha *MENSAJE DE AMOR*, número primero de *EL CANTO DEL CISNE* de Schubert, *pintura de dulce encanto, envuelta en tenue atmósfera de ensueño....* Canta la soprano Dorothy Maynor; al piano George Schick.

Ni de la segunda canción del ciclo *EL CANTO DEL CISNE*, intitulada *EL PRESENTIMIENTIO DEL GUERRERO*, lied de gran inspiración, rebozante de apasionados acentos, ni de la tercera. *DESEO DE PRIMAVERA*, se dispone de grabaciones. En cambio, de la cuarta canción, las grabaciones son innumerables, como que se trata de la eternamente bella y no obstante muy popular *SERENATA... LA SERENATA DE SCHUBERT!* Quizá no existe otro ejemplo de trozo musical más universalmente conocido. No obstante su belleza innegable.

Bourgault-Ducoudray dice que *en este admirable poema de amor, la melodía se irisa de diapreados tintes, gracias a frecuentes pasos de mayor a menor y vice versa. Este medio de expresión ya lo había empleado Schubert en otras melodías. La perfección de la construcción se alía en este Lied a la magia del color. Los fragmentos de melodía, confiados a la parte del piano, amplían y completan el contorno de la línea del canto. La última frase de carácter agitado, en que se acentúa la impaciencia del deseo, trae, por medio de una modulación novísima, la peroración, a la que el canto, ejecutado por el piano, agrega una intensidad expresiva particular. En un período de 22 compases, Schubert roza las tonalidades de Re menor, Si menor, Re mayor, Re menor, y descansa finalmente en la de Re mayor... He aquí en parte el secreto de esos cambiantes reflejos que dan a su música un colorido especial y un encanto único...*

25 XI 1948

CICLO DE LIEDER DE SCHUBERT
Programa Nº 25 - Canto del Cisne - Segunda parte

En la vez anterior se escucharon, de este Ciclo, dos versiones de *MENSAJE DE AMOR*, lied N° 1, y cuatro de *SERENATA*, la canción N° 4 de la serie. De las segunda y tercera canciones, *PRESENTIMIENTO DEL GUERRERO y DESEO DE PRIMAVERA*, no existen grabaciones accesibles.

Mary Tibaldi Chiesa, dice que *el mágico hechizo de la SERENATA de Schubert, cumple el milagro de inspirar siempre, a quien la oye, nuevas emociones:*

Como los ruiseñores de la poesía, se mueve con la plateada nota cada dulce acorde; es un suavísimo breve poema de amor, tejido con los velos brillantes del ensueño; los acentos de la pasión ardiente vibran en el fluctuar alternado del tono mayor

y menor....De todos los lieder de Schubert, la SERENATA es el más fácilmente comprensible, de donde le viene su vasta popularidad.

Y lógicamente, existen diversísimos arreglos y transcripciones de la *Serenata*: arreglos para dúo de soprano y baritono, para piano, orquesta, órgano, violín y piano, violoncello, para trio, para octeto y para guitarra hawaiana... Fuera de las versiones para voz y orquesta. Se escucha hoy, aún, la *SERENATA* de Schubert en dos versiones con orquesta, cantada por el tenor Richard Tauber, la primera y la segunda por la soprano Lotte Lehmann. Y para atender a alguna solicitud, se presenta otra vez la versión del tenor sueco Jussi Bjoerling, acompañado al plano por Harry Ebert. Y se dá nuevamente la traducción en prosa del texto de Rellstab:

SERENATA

Suavemente imploran mis canciones en la noche, hacia tí; al tranquilo bosquecillo, amada, vén a mí. Graciosas colinas cuchichean a la luz de la luna; no temas el acecho del enemigo traidor.

No oyes cantar los ruiseñores? Ay! ellos te imploran: con la queja de sus dulces sónes te imploran por mi. Comprenden ellos el ansia del pecho, conocen el dolor de amar, y aplacan con sónes plateados todos los corazones. Deja que también tu pecho conmuevan, amada. Óyeme, tembloroso te espero. Vén, confórtame!

De las siete canciones de Rellstab incluidas en el ciclo *CANTO DEL CISNE*, si la más popular es la *SERENATA*, la más bella es *AUFENHALT*, o sea *REPOSO*, o *DESCANSO EN LA MARCHA*, o *REFUGIO*...

Dice Finck que *ésta es una de esas composiciones que hicieron exclamar a Rubinstein: Una vez más y cien otras veces más, Bach, Beethoven y Schubert, son los más altos pináculos de la música.*

Es un lied que, --si bien cantado--, produce un gélido temblor, cuando se le oye la primera o la centésima vez. Hay en él la misma grandiosa energía que en *EL REY DE LOS ELFOS*.

El más delicioso de los interludios lo constituyen los ocho compases que siguen a las palabras *bleibet mein Schmerz*... El *La sostenido* en el sexto de esos compases, es uno de esos rasgos de genio que hacen el estudio de los lieder de Schubert la fuente de una delicia cada vez mayor...

En este quinto lied del ciclo *CANTO DEL CISNE*, en el lied *DESCANSO EN LA MARCHA*, los contrastes entre las diferentes partes son muy marcados. La primera estrofa, de carácter rudo y enérgico, describe los sitios salvajes que ama el poeta para aislarse... La segunda estrofa acentúa la nota sombría y apasionada.

Con la tercera, la melodía se vuelve más cantante y menos severa, pero el acompañamiento utiliza hasta cierto punto un tema del final de la estrofa precedente, enlazando así ambas estrofas. Un tema de la segunda estrofa retorna en seguida, y el lied termina con una repetición del tema inicial, con gradación dramática. La brusca entrada en Do menor después de Mi menor, es de efecto impresionante. Este lied es una gran pieza dramática.

Como se escuchará en tres interpretaciones, en esta primera, cantada por el bajo Alexander Kipnis, con acompañamiento de piano, no se dará la traducción del texto.

(texto inconcluso) 2 XII 1948

CICLO DE LIEDER DE ROBERT SCHUMANN
4º Programa

Viene en turno el *CICLO DE LIEDER* (opus 39) inspirado en poesías del poeta Von Eichendorff, de Schumann.

Robert Pitrou, en su bello libro *LA VIDA INTERIOR DE ROBERT SCHUMANN*, nos habla de las inolvidables reuniones en Berlín, por abril de 1840: *Mendelssohn, acompañado al piano por Clara, la bien amada de Schumann, le cantaba a Schumann los primeros lieder de Schumann. Felicísima impresión, afortunadísima y fecunda, bajo la cual se concibió la transcripción de la NOCHE DE LUNA de Eichendorff a la que siguen inmediatamente otros once lieder de*

este exquisito poeta, que completan el CICLO DE LIEDER (opus 39). Toda esa gracia alegre, esa mezcla deliciosa de optimismo y de melancolía, esas alboradas de trompas de caza y de violln en la noche azul que son la dominante en las poesías de Von Eichendorff, encuentran larga resonancia en el alma de Schumann novio, durante esas semanas primaverales de espera y de esperanza. En esa época feliz de la vida de Schumann surge esa floración ferviente y profunda de lieder: el CICLO DE LIEDER HEINE (opus 24), los MIRTOS (opus 25), los SEIS POEMAS DE ROBERT REINICK (opus 36), el CICLO DE LIEDER EICHENDORFF (opus 39), y luego entre esos dos joyeles de inigualable fuego: LA VIDA Y EL AMOR DE UNA MUJER, de Chamisso (opus 42) y LOS AMORES DEL POETA, de Heine (opus 48), los CINCO LIEDER dedicados al cuentista Andersen (opus 40), los DOCE POEMAS DE JUSTINO KERNER (opus 35), los DOS LIEDER A DOS VOCES (opus 43), el primero y el tercer cuadernos de ROMANZAS Y BALADAS (opus 45 y opus 53) y el primero de los CUATRO CANTOS (opus 142). En total, en ese solo año, Ciento treinta y ocho lieder!

El *CICLO DE LIEDER* (opus 39) de Schumann, con texto de poemas breves de Joseph von Eichendorff se escuchará completo. De algunos de los 12 lieder que lo integran se presentará más de una versión. Eichendorff fué un contemplativo de la naturaleza. Traza cuadros de rara delicadeza. Sus poesías muestran en ocasiones frecuentes gran elevación de sentimientos.

El primer lied del *CICLO EICHENDORFF*, se titula *EN TIERRA EXTRAÑA*; dice el poeta: *Del hogar, y tras de los rojos relámpagos, vienen las nubes hasta acá; pero padre y madre ha tiempo murieron, y ya nadie allá me conoce. Cuán pronto vendrá*

el día tranquilo en que también yo repose y en que sobre mí murmure la bella soledad de los bosques, y en que nadie aqui me conozca! El segundo lied se llama *INTERMEZZO*

(texto incompleto) 27 I 1949

CICLO DE LIEDER DE ROBERT SCHUMANN
6º Programa - Vida y Amor de una Mujer
Texto de Adalbert von Chamisso

Wilhelm Schlegel decía de las poesías de Adalbert von Chamisso: Huelen a mal tabaco de cantina. Es este un juicio asaz severo. Por lo demás --agregan los señores Schneider y Maréchal-- hay que reconocer que las *impertinencias* son raramente justas. Se encuentra, realmente, en las poesías de Chamisso, delicadeza de sentimiento, pasión contenida, y, a menudo, sincera emoción. Estas cualidades se afirman en *AMOR Y VIDA DE UNA MUJER*, cuya música escribiera Schumann.

AMOR Y VIDA DE UNA MUJER es un corto poema de exquisito sabor musical. Hay en este ciclo de Lieder de Schumann páginas de rico colorido, encantadoras y llenas de sentimiento, tales como el *N° 2: EL, DE TODOS EL MÁS APUESTO*, el *N° 4: TÚ, ANILLO DE MI DEDO*, de inspiración delicada, y... casi que los restantes lieder del Ciclo.

Para Víctor Basch, *Adalbert von Chamisso, ese poeta nacido en Francia, cantó --mejor que no importa cual poeta alemán-- el amor germano, el amor a la vez etéreo y doméstico, el don humilde de la mujer al hombre que la eligiera, ese amor nupcial, único que hizo vibrar a Schumann....*

El Ciclo *AMOR Y VIDA DE UNA MUJER* (opus 42) de Robert Schumann se escuchará completo y aún en dos versiones. El texto de Von Chamisso para el primer lied del Ciclo, dice así: *Desde que lo veo creo estar ciega; a donde vayan mis miradas sólo a él lo veo. Como si soñara despierta, su imagen flota ante mí, y en la profunda obscuridad resalta más clara. Lo demás me parece opaco y descolorido; ya el retozar de las hermanas no me atrae; preferiría llorar en mi alcoba, pues desde que lo veo creo estar ciega...*

Cantan este Lied: primero, la soprano Helen Traubel, acompañada al piano por Conrad van Bos y luego la soprano Lotte Lehmann (al piano el maestro Bruno Walter)

El segundo lied dice: *El, de todos el más apuesto, cuán suave y cuán bueno! Labios graciosos, ojos claros, claro espíritu y firme valor. Como allá en el azul profundo brilla clara y espléndida esa estrella, así él, en mi cielo, brilla claro y espléndido, alto y lejano. Vaga por tu sendero, que quienes miren tu fulgor lo mirarán humildes, y serán felices. No escuches mi quieta plegaria a tu felicidad consagrada; no te dignes mirar a esta humilde doncella, oh alta estrella del esplendor! Sólo las más dignas de todas merecen tu elección; yo quiero mil veces bendecir lo alto; quiero alegrarme y llorar, pues soy feliz; si ha de romperse el corazón, ¿qué importa?*

El, de todos el más apuesto, cuan suave y cuan bueno! Labios graciosos, ojos claros, claro espíritu y firme valor.

El lied tercero del ciclo, tiene este texto: *No puedo entenderlo ni creerlo: todo ha sido como un sueño; cómo, entre todas, a mí me enalteció e hizo feliz? Fué como si me dijera: Tuyo soy eternamente, y todavía me parece estar soñando. Dejadme morir en el sueño, reclinada en su pecho; ahogarme en la muerte feliz, en la infinita dicha de las lágrimas. No puedo entenderlo ni creerlo, todo ha sido como un sueño...*

Los mismos intérpretes: Helen Traubel (soprano) y van Bos (piano) y Lotte Lehmann y Bruno Walter.

Entre los más bellos de todos los lieder de este ciclo y de Schumann, se cuenta el que viene ahora, de melodía delicadísima. Dice el poeta Chamisso: *Tu, anillo de mi dedo, mi anillito de oro, te oprimo feliz en los labios y en el corazón. Había soñado en el sueño feliz de la infancia, y me hallé sola y perdida en el desierto, en infinito espacio. Tu, anillo de mi dedo, tu me has abierto los ojos a la dicha inagotable de la vida. Quiero servirlo, y darme a él iluminada en su fulgor. Tu, anillo de mi dedo, mi anillito de oro, te oprimo feliz en los labios y en el corazón...*

Quizá se alcance a escuchar este lied del ciclo *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*, en dos versiones. Helen Traubel interpreta la primera. Si se alcanza, Lotte Lehmann canta el lied, una segunda vez.

10 II 1949

CICLO DE LIEDER DE ROBERT SCHUMANN
7º Programa - Vida y Amor de una Mujer - Segunda Parte

Rene Chalupt, musicólogo francés, dice que *entre los poetas inspiradores de lieder de Schumann hay que considerar separadamente a dos: Heinrich Heine y Adalbert von Chamisso.*

De éste, agrega: *Adalbert de Chamisso, emigrado francés, autor del célebre Peter Schlemil, que perdió su sombra; Chamisso, antiguo sub-prefecto de Pontivy, asimiló la sentimentalidad alemana hasta el punto de parecer, en medio de los escritores de ultra-Rhin, el más germánico de todos. El grupo de poemas suyos intitulado La Vida y el Amor de una Mujer, dictó a Schumann un admirable y doloroso ciclo de melodías, familiar a todos los habituales de los conciertos* (y oyentes de discos) --se adiciona--.

De este grupo de poemas de Chamisso y *CICLO DE LIEDER* de Schumann, se escuchó la vez anterior la primera mitad. Se escucharon los primeros cuatro lieder del ciclo, a saber: *DESDE QUE LO VEO - ÉL, DE TODOS EL MÁS APUESTO - NO ENTENDERLO NI CREERLO - TÚ, ANILLO DE MI DEDO.*

El lied Nº 5, que ahora se escuchará, tiene este texto: *Ayudadme hermanas a adornarme, servid hoy a la que es feliz; ceñid a mi frente la guirnalda de mirtos. Cuando descansaba en los brazos del amado, mi corazón impaciente ansiaba este día... Ayudadme hermanas a disipar un loco temor, y a que con claros ojos reciba la fuente de la alegría. Cuando aparezcas, amado, me darás el fulgor de tu sol? Deja que devoto mi corazón se someta a ti. Regadle, hermanas, regadle flores y botones de rosa. Os dejo, triste y llena de dicha...*

Canta este quinto lied, primero, la soprano Lotte Lehmann, acompañada al piano por Bruno Walter, y en seguida, la soprano Helen Traubel (pianista Conrad van Boss).

El lied N° 6 de *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*, de Robert Schumann, se inspiró en este poema de Chamisso. Comenta alguien: *el poeta Chamisso, en lugar de decir simplemente: Déjame llorar, tuerce elegantemente su diminuto dedo y declama: Deja que el desusado adorno de las húmedas perlas tiemble alegremente en mis ojos...*

Este es el texto completo: *Dulce amigo, me miras extrañado, y no puedes entender por qué lloro. Deja que el desusado adorno de las húmedas perlas tiemble alegremente en mis ojos. Cuán atemorizado y cuán alegre mi pecho! Si supiera sólo las palabras que he de decirle. Ven, y esconde en mi pecho tu rostro; al oído te susurraré toda mi alegría. No ves, amado, las lágrimas que puedo llorar. Quédate en mi corazón y oye su latir; que más y más te apriete. En mi lecho hay campo para una cuna en donde pueda esconder mi sueño. Vendrá la mañana en que despierte del sueño; entonces tu imagen me sonreirá...*

De este Lied, dos versiones: la de Helen Traubel y la de Lotte Lehmann. El séptimo lied del Ciclo, dice así: *A mi corazón, a mi pecho, tu, mi alegría y mi dicha! La alegría es el amor, el amor es la alegría, lo he dicho y no me arrepiento. Antes te he apreciado sin conocerte, ahora soy más que feliz. Sólo la que amamanta, sólo ella ama al niño a quien alimenta. Sólo una madre sabe lo que es amar y lo que es ser feliz. Cuánta pena me da del hombre que no puede sentir la alegría*

maternal! Me miras y me sonríes, mi amado ángel! A mi corazón, a mi pecho, tú, mi alegría y mi dicha!

Las sopranos Lotte Lehmann y Helen Traubel, en su orden, con acompañamiento de piano, cantan este séptimo lied del ciclo *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*.

Termina el Ciclo de Canciones *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*, de Robert Schumann, texto de Adalbert von Chamisso, con el octavo lied que ahora se escuchará.

Robert Haven Schauffier, dice que: *Este Ciclo ofrece el notorio contraste entre Schumann, compositor de primera, y Chamisso, poeta de segunda clase. Sin embargo, si han de colaborar compositores y poetas de calidad desigual, es preferible esta relación a la opuesta. Porque en el Canto es la música lo principal y siempre injuria la melodía de palabras del verso, altamente perecedera... Así es mejor no tener música de segunda clase que usurpe el centro de la escena a expensas de la inmortal poesía... Y en VIDA Y AMOR DE UNA MUJER, las notas de Schumann muestran su prepotencia tan señorialmente sobre las mediocres palabras de Von Chamisso, que nosotros escasamente respingamos cuando leemos tales y cuales sensibleros prosaísmos del poeta.*

El texto de Chamisso para el octavo y último lied del Ciclo de Schumann *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*, dice: *Ahora me has dado el primer dolor, que hondo llegó. Duermes, frío y despiadado hombre, el sueño de la muerte. Abandonada miro al rededor, vacío el mundo. Amé y viví, pero ya no vivo más. Ahora me hundo en mi interior; el velo cae; y te tendré, y la perdida felicidad, oh tu, mi mundo...!*

La soprano Lotte Lehmann, acompañada al piano por Bruno Walter, y, luego, la soprano Helen Traubel (al piano Conrad van Boss) cantan el Lied final del Ciclo *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*. Texto de Chamisso, música de Robert Schumann.

17 II 1949

CICLO DE LIEDER DE ROBERT SCHUMANN
9º Programa - Amores del Poeta

Schumann compuso lieder sobre poesías de casi todos los poetas notables de su tiempo. Pero, ante todo, al *ruiseñor judío melado y virulento* de Heinrich Heine solicitó temas inspiradores y ello desde su primer *CICLO DE LIEDER* (*LIEDERKREIS Nº 1*, opus 24).

Como lo refiere Camille Mauclair, *Schumann, en 1840, en plena felicidad (su matrimonio con Clara Wieck, el 12 de septiembre de ese año), fijó todos sus recuerdos de las horas adversas, al encontrarse con los poemas apropiados, como escritos para él y casi que por él. Quizá nunca dos genios líricos de tantas afinidades como los de Heinrich Heine y Robert Schumann: Heine acababa de hacer en la poesía alemana la misma revolución cumplida por Schumann en la música de piano, y las dos personalidades habían sido creadas como para fundirse. Cuando quiera que Schumann interpreta a Heine, es imposible soñar que el Lied sea de dos autores que ni convivieron ni apenas se vieron. La pungente y extraña resonancia de los versos del inmortal INTERMEZZO, tan especial en toda la literatura germana, es el canto mismo de la música de piano de Schumann. Estos dos seres inimitables no se parecen sino a sí mismos. La intensa nerviosidad, la elegancia, el capricho, el brotar espontáneo del dolor o del amor, la concisión magnífica, la escogencia del término más justo y más*

enérgico, el renovarse brusco de tonos y matices, el don de la imagen luminosa, el jadear de la inquietud febril, la efusión exquisita que alterna con el súbito retraimiento de una sensibilidad que siempre guarda algún secreto, todo esto es semejante en Heine y en Schumann. No los diferencia sino un signo: la ironía. Heine está pleno de ella: ríe de su propio dolor. Schumann carece de ironía; es ferviente y lo confiesa con alegría...

Los lieder de *AMORES DEL POETA* (*DICHTERLIEBE*, opus 48) ciclo de diez y seis canciones de Heine, compuestos en 1840, y dedicados a la cantante Wilhelmine Schroeder-Devrient, no fueron publicados sino en 1844.

Schumann (dicen Schneider y Maréchal) *logra la perfección en esta obra. En cuanto a la expresión, si no supera a Schubert, tiene en cambio una mayor preocupación por una trama armónica más elaborada e interesante, que tiene a veces existencia independiente. Con el canto busca traducir fielmente el pensamiento del poeta, y con el acompañamiento expresa las impresiones que le sugiriera ese pensamiento. En la novena canción (VIOLINES SUENAN Y FLAUTAS) Schumann describe la sala de fiestas, crea el ambiente y reconstruye en su integridad la concepción tal como debió surgir en la imaginación de Heine... En algunos de los lieder del Ciclo, el acompañamiento no vá más allá del canto. Si el preludio no existe, es raro, eso sí, que el compositor, para terminar, no comente la idea del poeta en algunos compases. Este comentario instrumental es a veces bastante largo: ejemplo el Andante Espressivo con que termina la última melodía del Ciclo: (MÁS DE UN ENSUEÑO TORVO....).*

Se inicia la audición del Ciclo de Schumann, *AMORES DEL POETA*, texto de Heine, con los tres primeros lieder (muy breves). Este es el texto de los tres (traducción de Otto de Greiff):

Lied N° 1

En el glorioso mes de mayo, al brotar toda flor,
he aquí que de mi alma se despierta el amor.
En el glorioso mes de mayo, cuando las aves cantan,
entonces te confieso mis penas y mis ansias.

Lied N° 2

Mis lágrimas borbotan
mil flores de vivo color,
y mis suspiros tórnanse
en voz de ruiseñor.

Y cuando me ames, niña,
las flores todas te doy,
y entonces se oirá a tu ventana
la voz del ruiseñor.

Lied N° 3

La rosa y el lirio, y el sol, la paloma
hicieron antaño mi dicha y mi gloria.
Ya no pienso en eos, que hoy es mi alegría
la fina, la pura, la clara, la mía.
Amor le dió sus gracias todas,
y es rosa y es lirio y es sol y paloma.

Acompañada al piano por el maestro Bruno Walter, canta estos tres breves lieder la soprano Lotte Lehmann. Estos mismos tres lieder del ciclo *AMORES DEL POETA*, los canta ahora el barítono Charles Panzera acompañado al piano por Alfred Cortot. Tras de ellos, el Cuarto Lied, cuyo texto dice:

Cuando en tus ojos me contemplo,
se van pesares y lamentos;
y con los besos de tu boca
al corazón la paz retorna.

Cuando en tu pecho me reclino
me baña júbilo divino;
mas cuando dices: Yo te amo,
entonces lloro llanto amargo...

El Quinto Lied del Ciclo tiene este texto:

Quiero el alma sumergir en el cáliz de los lirios;
y los lirios cantarán la canción del amor mío.
La canción ha de vibrar como besos de su boca,
besos que antaño me diera, en hora maravillosa...

La soprano Lotte Lehmann canta ahora el Lied N° 4, que ya se escuchó a Panzerá, seguido del Lied N° 5, cuyo texto acaba de ser leído. Se escuchará en seguida al barítono Panzerá en la interpretación de los Lieder 5, 6 y 7 del ciclo *AMORES DEL POETA*, de Schumann. Ya se escuchó la letra del Lied N° 5.

El texto de los dos siguientes es éste:

Lied N° 6

Del Rhin, el río sagrado, las ondas saben copiar
la mística Colonia y el alta Catedral.
En ella hay una imagen: en cuero dorado se vé;
las sombras de mi vida, amable llegó a encender.
Rodean flores y arcángeles la Reina Celestial;
los ojos, mejillas y labios tan sólo en mi amor tienen par...

Lied N° 7

No te reprocho, mi perdido amor,
así se despedace el corazón.
Aunque te inunde diamantina llama
no brillará la noche de tu alma.

Bien lo sé, pues el sueño me mostró
la noche negra de tu corazón,
y ví como lo roe la serpiente,
y pude ver cuan desdichada eres...!

La última de las canciones escuchadas, *NO TE REPROCHO* es, justamente, una de las más célebres de Schumann. De las más conocidas y de las más bellas. De ella dicen Schneider y Maréchal: *NO TE REPROCHO, el N° 7 de AMORES DEL POETA es de febril y genial inspiración. La frase se exhala pungente como un grito de dolor. Con los medios más simples, sin ningún artificio de composición, llega Schumann a provocar la más profunda y la más intensa emoción.*

Lotte Lehmann, acompañada al piano por Bruno Walter, interpreta las dos últimas canciones que cantó Panzerá.

24 II 1949

CICLO DE LIEDER DE ROBERT SCHUMANN
10º Programa - Amores del Poeta

Se escuchó en la vez pasada, la primera parte de este ciclo de lieder de Schumann y de canciones de Heine. Los primeros siete lieder de *AMORES DEL POETA*, como la última de las siete canciones, la intitulada *NO TE REPROCHO*, es sin duda una de las más bellas --y no sólo de las de Schumann--, se escuchará hoy nuevamente, precedida del Lied N° 6 *(DEL RHIN, EL RÍO SAGRADO)*, y se dá la letra de las dos canciones de Enrique Heine:

Lied N° 6

Del Rhin, el río sagrado
las ondas saben copiar
la mística Colonia
y el alta Catedral.
En ella hay una imágen:
en cuero dorado se vé;
las sombras de mi vida,
amable llegó a encender.

Rodean flores y arcángeles
la Reina Celestial;
los ojos, mejillas y labios
tan sólo en mi amor tienen par.

Lied N° 7

Intitúlase (aproximadamente) *NO TE GUARDO RENCOR*:

No te guardo rencor, y si mi corazón se rompe,
mi bien amada, perdida por siempre para mí,
no te guardo rencor.

Brillas con todo el esplendor de la veste nupcial,
pero ninguno de los rayos de tus diamantes
cae en la noche de tu corazón.

Lo sé desde hace tiempos.
Te he visto, há poco, en sueños,
y he visto la noche que llena tu alma y las víboras
que serpean en esa noche.

Y he visto, mi bien amada! cómo, en el fondo,
eres desdichada!

Canta estos dos Lieder de Schumann, la soprano Lotte Lehmann (al piano, Bruno Walter). Seguidos se escucharán los Lieder 8, 9 y 10 que son muy breves. Este es el texto de los tres (traducción de Otto de Greiff):

Lied N° 8

Si acaso las flores supieran
qué sufre mi corazón,
conmigo llorarían
calmando mi dolor.

Si acaso los ruiseñores
supieran cuál es mi afán,
entonces lo aliviaría
su canto celestial.

Si acaso los luceros
supieran de mi pesar,
vendrían desde la altura
mi pena a consolar.

Ninguno de ellos lo sabe,
solo una ve mi dolor.
Y es ella quien me ha partido
partido el corazón.

Lied N° 9

Violines suenan, y flautas,
trompetas vibran al par;
y en medio mi dulce amada
danzando ronda nupcial.

Alternan canto y redoble
de pífano y atabal;
y entre ellos vense afligidos
los ángeles sollozar.

Lied N° 10

Si escucho el són que antaño
la amada me cantó,
mi pecho saltar quisiera
opreso del dolor.

Me impulsa a huír a los bosques
sombría desazón;
Allí, desecho en llanto,
se esparce mi dolor.

Canta estos tres Lieder de Schumann la soprano Lotte Lehmann (al piano, Bruno Walter).

A cargo de los mismos intérpretes se escucharán los Lieder 11 y 12, cuyos textos son los siguientes:

Lied N° 11

Un mozo amó una niña,
mas ella otro amor escogió;
el otro amaba a otra niña,
y al cabo con ella se unió.

La niña escogió, despechada,
a un hombre que pasó
un día a través de su senda;
el mozo por ello sufrió.

Es esta una historia muy vieja,
mas siempre se renovó;
si a alguno le sucede
le parte el corazón.

Lied N° 12

En las mañanas de estío
paseo por el jardín;
susurran, dialogan las flores;
yo, mudo, vago sin fin.

Susurran, dialogan las flores
y compasivas me ven:
sé, con nuestra hermana, benigno,
tú, triste, sombrío ser...!

La soprano Lotte Lehmann canta estos dos lieder. Y ahora, el barítono Charles Panzerá (acompañado al piano por Cortot) canta estos dos lieder, y, además, el Lied N° 13 del Ciclo, cuya letra (de Heine) dice:

En sueños he llorado;
soñé que en la tumba te ví;
al despertar, todavía,
el llanto fluía sin fin.
En sueños he llorado;
soñé que perdía tu amor;
al despertar, sollozaba
con llanto de dolor.

En sueños he llorado;
soñé que eras siempre leal;
al despertar, todavía
lloraba sin cesar.

Esta segunda parte de el ciclo de Schumann y de Heine, *AMORES DEL POETA*, finaliza con los Lieder 11, 12 y 13, cantados por Panzerá (al piano, Alfred Cortot).

3 III 1949

CICLO DE LIEDER DE ROBERT SCHUMANN
11º Programa - Amores del Poeta

En el programa anterior se escuchó de este Ciclo de Lieder de Schumann, inspirado en poesías de Heine, e intitulado *AMORES DEL POETA*, hasta el Lied N° 13, cantado éste por el barítono francés Charles Panzerá. Interpretado por Lotte Lehmann, se escuchará nuevamente ese lied, seguido del N° 14, cuyo texto es el siguiente:

De noche, soñando, te miré amable, sonriente y casta.
Y sollozando me postré a tus divinas plantas.
Con triste mirar viniste a mí, soltaste las rubias crenchas,
y de tus ojos resbaló el llanto en finas perlas.
Palabras dulces te oí decir, un ramo entretanto me dabas.
Al despertar, el ramo no ví, y olvidé tus palabras...

Los dos lieder finales del ciclo *AMORES DEL POETA* son de superior belleza. El N° 15 recuerda que Schumann fué el primer compositor que apreciara y reflejara la amarga ironía de Heine. Si bien esto es más visible en el Lied N°16 y final del ciclo. Heine dice en el *Lied N° 15:*

De viejos cuentos uno un día ví surgir;
se cuenta allí y se canta de un mágico pais.
Gigantes flores baña la luz crepuscular,
y míranse graciosas con aire nupcial.

Los árboles en coro levantan su cantar,
y música de danzas borbota el manantial.
Allí canción de amores que nunca nadie oyó;
quien escucharlas pudo, en éxtasis quedó.

Si el corazón pudiera saciar allí su sed,
desechar los pesares y libre y puro ser...!
A esa comarca el sueño feliz me transportó;
mas a la aurora, en vana espuma se tornó...

La soprano Lotte Lehmann canta este Lied. La acompaña el maestro Bruno Walter. Ahora el barítono Charles Panzeré, acompañado

al piano por Alfred Cortot, canta este mismo lied, precedido del anterior y N° 14.

Victor Basch dice que *no hay un lied más vivaracho que el tercero de este Ciclo (LA ROSA Y EL LIRIO, Y EL SOL, LA PALOMA) ni uno más patético que el N° 13 (EN SUEÑOS HE LLORADO), ni uno más burlón que el N° 11 (UN MOZO AMÓ UNA NIÑA), ni uno más trágico que el séptimo (NO TE REPROCHO), ni uno más puro que el primero y el cuarto (EN EL GLORIOSO MES DE MAYO, y CUANDO EN TUS OJOS ME CONTEMPLO), ni, finalmente, ninguno más diabólico que el último del ciclo: MÁS DE UN ENSUEÑO TORVO* y concluye Basch: *Todas las cuerdas de esta lira las hace resonar Schumann inolvidablemente...*

El texto de Heine para el último lied del ciclo de Schumann, *AMORES DEL POETA*, es este:

Más de un ensueño torvo
de un pérfido cantar,
quisiera en un gran féretro
venir a sepultar.

Aún no he de deciros
en él cuando pondré;
como el tonel de Heidelberg,
tan ancho debe ser.

Las andas que lo lleven
larguísimas serán;
al puente de Maguncia
tendrán que superar.

También doce gigantes
más fuertes conseguid
que el mismo San Cristóbal
de Colonia en el Rhin.

Y deben llevar el féretro,
y hundirlo en el mar después;
un ataúd tan grande
gran tumba ha de tener.

¿Por qué, diréis, el féretro
tan grande anhelo yo?
es porque en él sepulto
mi amor y mi dolor.

Este lied se escucha en dos versiones. La primera cantada por la soprano Lotte Lehmann (acompaña Bruno Walter). La segunda, cantada por el barítono Charles Panzerá (acompaña Alfred Cortot).

10 III 1949

CICLO DE LIEDER DE ROBERT SCHUMANN
14º Programa

No son muchos los lieder varios de Schumann de que se dispone, por manera que será necesario --agradable necesidad-- escuchar nuevamente algunos de los ya escuchados.

Entre los no escuchados aun se tiene una *ROMANZA*, intitulada *EL EBRO CAUDALOSO*. La poesía es de Geibel, poeta alemán traductor de muchas poesías italiana y españolas. Esta *ROMANZA DEL EBRO CAUDALOSO* es de desconocido autor español, vertida al alemán

por Geibel y ahora --en prosa-- puesta en español nuevamente. Dice la *ROMANZA DEL EBRO CAUDALOSO:*

Ebro caudaloso, esplendente orilla, verdes prados, sombras de los bosques, preguntad a la amada que bajo vosotros reposa, si en su dicha se acuerda de mí.

Y vosotras, perlas bañadas de rocío, que en el alba pintáis de vivos tintes las verdes hierbas, preguntad a mi amada, cuando esta frescura respire, si en su dicha se acuerda de mí.

Frondosos álamos, senderos deslumbrantes que con pies ligeros pisa mi niña, cuando la encontréis preguntadle si en su dicha se acuerda de mí.

Vosotros, pájaros bulliciosos que la aurora cantando saludáis con voz de flautas, preguntad a la amada -la flor de estas riberas- si en su dicha se acuerda de mí.

El barítono Heinrich Schlusnus acompañado al piano por Franz Rupp, canta la *ROMANZA DEL EBRO CAUDALOSO* (opus 138 N° 5), de Schumann.

JUEGO DE AMOR, de *LA PRIMAVERA DE AMOR* del poeta Rückert, es el título general de un grupo de ocho canciones para una, dos y cuatro voces, de Robert Schumann, compuesto entre 1849 y 1852. De esas ocho canciones es dable escuchar la N° 4, muy breve, que se llama *MI BELLA ESTRELLA*.

El texto es éste:

Te imploro, bella estrella, para que exaltes
mi obscuridad hasta la luz; te imploro bella estrella,
para que no vengas a la tierra sino que me lleves
a los cielos brillantes donde moras.

Esta canción está grabada junto con otra intitulada *MUCHA SUERTE EN EL VIAJE, GOLONDRINAS* que hace parte de un grupo de siete lieder con texto de Elisabeth Kulmann, compuesto por Schumann en 1851. Es la segunda del grupo, y esta es la letra del lied:

Mucha suerte en el viaje, golondrinas.
Buena suerte, golondrinas! Os apresuráis hacia las playas
meridionales adonde quisiera acompañaros, para ver las mil
maravillas que enriquecen todos los reinos.
Aunque toda tierra sea bella, mi hogar siempre me reclama...

Estas dos breves canciones de Schumann, y otra más, ya escuchada, las canta la soprano Povla Frijsh, acompañada al piano por Dougherty.

Con texto del poeta Emanuel Geibel, compuso Schumann *TRES POEMAS* (opus 29), en 1840 y 1841. La primera de las tres canciones es para dos sopranos, la segunda para tres sopranos y la tercera para pequeño coro, triángulo y tamboril *ad libitum* (a más de piano). Se escuchará la tercera de estas obras, que se titula *VIDA GITANA*. No se dispone del texto.

En 1849 compuso Schumann 29 canciones para niños con textos de diversos poetas, entre ellos Uhland, Goethe y Schiller. Una de estas canciones, la N° 14, *DEL CUERNO MARAVILLOSO DEL NIÑO* (recopilación folklórica), intitulada *MARIENWÜRCHEN*, se escuchará ahora, seguida de otra ya escuchada, y sin el texto. La soprano Lotte Lehmann, con orquesta de cámara, canta: *LA LUZ DEL SOL* y *LA LUCIÉRNAGA* (*Marlenwürmchen*).

31 III 1949

CICLO DE BALADAS DE KARL LOEWE
El Rey de los Elfos y otras

Loewe nació cerca de Coethen el 30 de noviembre de 1796 y murió en Kiel el 20 de abril de 1869. Contemporáneo de Schubert y como él hijo de un maestro de escuela. Contemporáneo de Schubert 30 años ya que le sobrevivió más de otros tantos.

En 1820 fué nombrado Cantor de la Iglesia de San Jacobo y Maestro de música en el Gimnasio de Stettin, y desde el año siguiente Director musical de esa ciudad. Ocupó esa modesta situación durante 46 años y sólo se retiró en 1866, después de un ataque. Los tres años restantes de su vida los pasó en Kiel. El numero total de sus obras es de 145, entre ellas tres cuartetos de cuerdas, un trio para piano y cuerdas, sonatas para piano, etc. Pero son sus obras vocales las más

interesantes y particularmente sus *BALADAS* para voz y piano.

La forma musical de la *BALADA* de hecho fué creada por Loewe, en el sentido de que, por el empleo reiterado de un motivo principal de contornos muy definidos, le dio a la *BALADA* un real valor épico, sin descuidar de ninguna manera el subrayar cada detalle, de modo característico.

La más célebre de sus *BALADAS* es la del *REY DE LOS ELFOS*, texto de Goethe. Como se sabe una de las más bellas obras vocales de Schubert es su BALADA del mismo nombre y texto. Y se discute aun a cual de las dos darle la supremacía. Interesante oirlas ambas, como en esta ocasión. Se escucharán ambas, interpretadas por un mismo cantante. Y que cada cual decida. El portentoso poema de Goethe dice así, en traducción de Otto de Greiff:

EL REY DE LOS ELFOS

–¿Quién va tan tarde a caballo por la noche y por el viento?
Es el padre con su niño; le da calor de su cuerpo,
y entre los brazos le aprieta firmemente contra el pecho.
–Hijo mío, ¿por qué escondes el rostro con tanto miedo?
–Padre, padre mío, ¿acaso no ves al rey de los elfos, y su corona
/ y su cauda?
–Te engañas, hijo, que veo sólo un girón de neblina.

–Ven, amable niño, quiero llevarte a jugar conmigo lindos juegos,
/ lindos juegos, vén y verás en la playa flores
de tintes espléndidos;
verás los trajes de oro que lleva mi madre puestos.
–Padre, mi padre ¿no escuchas lo que me dice en secreto, lo que al
/ oído me ofrece el rey, el rey de los elfos?
–No temas, hijo, son hojas secas que crujen al viento.
–Ven, niño amable, conmigo; mis hijas te esperan luego;
Mis hijas cantan las rondas infantiles al sereno:
ven, te arrullarán las hijas del rey, del rey de los elfos.
–Padre mío, padre mío ¿no miras allá, a lo lejos, danzar en ronda
/ las hijas del rey, del rey de los elfos?
–Hijo mío, son los sauces, los sauces grises al viento.
–Ven, niño amable, tu rostro me encanta, no tengas miedo, vente
/ por tu bien conmigo, que hacerte daño no quiero.
–Padre mío, padre mío, tortura insufrible siento;
consigo me va llevando el rey, el rey de los elfos.
El padre tiembla. Veloz, va por la noche y el viento;
al niño angustiado aprieta firmemente contra el pecho;
exhausto llega. ¡Y el niño yacía en sus brazos, muerto!

7 IV 1949

CICLO DE BALADAS DE KARL LOEWE
El Príncipe Eugenio y otras

Ya háse presentado un grupo de *BALADAS* de Karl Loewe, en dos breves programas.

EL PRÍNCIPE EUGENIO, el noble caballero, es una de las más célebres *BALADAS* de este compositor romántico. El texto es del poeta Freiligrath, y dice así:

Tiendas, vivas, gritos de quién va?,
noche alegre a la orilla del Danubio.

Los caballos atados a los postes;
de los arneses cuelgan pesadas carabinas.

Alredor del fuego está el batallón austríaco;
cada cual sobre su capa.
Mueve el viento las plumas de los chacós.
Tenientes y cornetas juegan a los dados.

Junto al fatigado corcel,
y sobre gualdrapa de lana está el trompetero solo:
Dejad dados, dejad cartas; los estandartes imperiales
oirán alegres una canción caballeresca!

Desde hace una semana he puesto los asuntos del ejército en rimas
y en música. Así pues, blancos y rojos, oíd y atended!
Y canta la nueva canción una vez, dos y tres,
en voz baja, a sus caballeros;

y cuando termina, prorrumpe el potente coro:
Príncipe Eugenio, noble caballero.
Hola! y resuena como tempestad hasta el campamento de los turcos.
El trompetero se acaricia la barba y corteja a la cantinera.

Michael Bohnen, acompañado al piano por George Szell, canta la *BALADA DEL PRÍNCIPE EUGENIO*, opus 92 de Karl Loewe.

Se escucha ahora una segunda versión de la *BALADA* de Loewe, *EL PRÍNCIPE EUGENIO*. Este Príncipe Eugenio es el insigne capitán Francisco Eugenio, Príncipe de Saboya-Carignan, nacido en Paris en 1663 y muerto

en Viena en 1736. Al servicio de Austria combatió contra Francia y contra *el turco*.

EL PRÍNCIPE EUGENIO, balada de Loewe, cantada por el barítono Teodor Scheidl, acompañado al piano por Raucheisen.

FRIDERICUS REX es otra muy alabada *BALADA* de Loewe, sobre el poema de Willibald Alexis. Dice el texto:

Federico Rey, nuestro rey y señor, llamó a sus soldados a las armas. Doscientos batallones y mil escuadrones; y cada granadero tenía sesenta patrones.

Malditos gandules, dijo Su Majestad. Que todos seáis hombres en la batalla. Que valgáis lo que la Silesia y el condado de Glatz, y los millones de mis tesoros.

La Emperatriz se ha aliado con los franceses, y el Imperio Romano se ha rebelado contra mí; los rusos entran en Prusia. Ea! mostrádnos qué buenos patriotas sóis!

Mi General Schwérin y el Mariscal de campo von Keith, y el General von Zieten están listos. Rayos y truenos y relámpagos! Ay de quien no conozca a Fritz y a sus soldados!

Adiós, Luisa, cubre tu rostro! No todas las balas atinan; si cada bala matara un soldado, cómo conseguirían soldados los reyes?

La bala de mosquete abre un agujero chico, la bala de cañón uno mucho mas grande; las balas son todas de hierro y de plomo, y por causa de las balas se van muchos hombres.

Nuestra artillería tiene un excelente calibre, y los prusianos no escatiman a sus enemigos; los suecos han malgastado su dinero. Quién sabe si tengan mejor suerte los austríacos!

Con pomadas paga el francés a su rey; nosotros peleamos continuamente por céntimos. Rayos, truenos y relámpagos! ¿Quién guerrea como el prusiano?

Federico, mi rey, ornado con corona de laurel, si con más frecuencia nos permitieras holgazanear, Federico Rey, mi rey y héroe, por tí expulsaríamos al diablo del mundo...!

Canta la Balada *FRIDERICUS REX*, de Loewe, el barítono Teodor Scheidl --al piano Raucheisen--. Hay otra Balada de Loewe, titulada *EL DUENDE* o *EL TRASGO*, opus 129 N° 2, con texto de Kopisch, tomado de una leyenda nórdica. Dice el poeta:

EL DUENDE DE LAS AGUAS

Resuena el canto del arpa del duende; he allí la impetuosa cascada, que entre espumas y brumas esconde al duende entre un arco-iris. Se inclinan los árboles y callan, y el anhelante ruiseñor escucha.

Oh duende, de qué te sirve cantar, si no puedes ser feliz? Y el duende de las aguas alza los ojos, mira la avecilla, empieza a llorar y vuelve a hundirse en las ondas. Ruge y atruena la cascada, y el ruiseñor sobre ella vuela. Los árboles robustos alzan las copas verdes y espléndidas. Mas ay, los pilluelos han hostigado al duende en la cascada! Ven otra vez, oh duende! tu cantas bellamente! Quien canta puede ir hasta el cielo. Tu canto habrá de abrirte el paraíso. Ven. Los pilluelos sin duda bromeaban. Ven, duende, y vuelve a cantar!

Y resuena el canto del arpa del duende; y he allí la impetuosa cascada, que entre espumas y brumas esconde al duende entre un arco-iris. Se inclinan los árboles y callan, y el anhelante ruiseñor escucha. Pulsa el arpa el duende, y canta del mar, y de la tierra, y del fulgor del cielo, y así puede reír y beatíficamente llorar. El bosque tiembla, el sol se hunde, y canta en la noche estrellada.

Canta el barítono Wilhelm Rodé, acompañado al piano por Bergner, la Balada *EL DUENDE DE LAS AGUAS*, de Karl Loewe.

Otra *BALADA* de Karl Loewe que se escuchará, es la titulada *EL RELOJ* de cuyo texto es autor el poeta Gabriel Seidl. Dice el poema:

A donde voy llevo mi reloj, y sé bien como marca el ritmo. Un gran maestro hizo su maquinaria, mas, con todo, su paso no siempre se acomoda a los locos deseos. Quisiera algunos días que anduviera más aprisa, y otros, que detuviera su paso. En mis penas y en mis alegrías, en la tormenta y en el reposo, pase lo que pase en la vida, mi reloj siempre marca el ritmo.

Sonó ante el féretro del padre, sonó en el ataúd del amigo, sonó en la mañana del amor, sonó en el altar de la fe. Sonó en la cuna del niño; y que suene, quiera Dios, más a menudo cuando lleguen los días mejores que mi alma espera. Y aunque a veces se resiste a andar y amenaza parar en su carrera, el sabio maestro logra que ande de nuevo. Pero que alguna vez se detenga y que nadie pueda hacerlo andar! Entonces iré hasta el maestro, que vive muy, muy lejos, más allá de la tierra, en la propia eternidad! Entonces se lo devolveré con agradecida súplica infantil: Mira, Señor, no lo he tocado, él mismo se detuvo.

El tenor Richard Tauber acompañado por orquesta, canta la Balada *EL RELOJ*, de Karl Loewe. Escúchese finalmente una otra versión de la Balada *TOM EL RIMADOR*, de Loewe, por el tenor Tauber, con orquesta.

28 IV 1949

POESÍA INGLESA EN EL LIED ALEMÁN
Poesías de R. Burns - W. Scott - Shakespeare y Lord Byron
Canciones y Lieder de Beethoven - Schubert y Schumann

El orden de los poetas en referencia está subordinado al cronológico de los compositores germanos que musicalizaron sus canciones. Es de advertirse que las de Ludwig van Beethoven no son obras originales sino harmonización de melodías folk-lóricas irlandesas.

George Thomson fué un célebre coleccionista y editor de melodías nacionales. Thomson, escocés, había pensado coleccionar los cantos populares de su país enriqueciéndolos con un acompañamiento sinfónico, y se dirigió, para ello a Haydn, Beethoven, Weber y Kozeluch, entre otros. Lo propio quiso hacer con canciones y melodías populares galesas e irlandesas. Todas estas melodías y canciones son popularísimas y muy inglesas. Beethoven harmonizó --entonces-- 37 melodías escocesas, 57 irlandesas y 26 galesas, aparte de 5 más incluidas en un fascículo de canciones populares (12) de varios países.

De las melodías irlandesas armonizadas por Beethoven se escuchan dos, cuyo texto fué revisado por Robert Burns y Walter Scott. La primera de ellas, *UNA VEZ MÁS TE SALUDO* (texto popular revisado por Burns) dice así:

Una vez más te saludo, oh lóbrego Diciembre!
Tu aspecto sombrío y tu triste soplar tempestuoso!
Triste fué la partida que me haces recordar,
mi partida con Nancy. Ah! Nunca la volví a ver!
Salvaje es el invierno que el bosque martiriza.
Así la tempestad que golpea mi pecho,
así mi esperanza y mi reposo desaparecidos!

La segunda (texto revisado por Walter Scott) dice:

EL REGRESO A ULSTER

Otra vez de nuevo, desde que mi viaje empezó, y cuán cambiada, he oído la voz de Lagan y Bann; y los pinos de Clanbrassil resuenan con estruendo que fatiga los ecos del bello Tullamore.

Mi pobre corazón, y cómo puedes abrasarte; con las escenas de juventud retornará su embeleso? Puedo vivir nuevamente la cara vida de ilusión, que fluyó cuando esos ecos antaño se mezclaron con mi melodía?

El tenor Richard Dyer-Bennet, con acompañamiento de piano, violín y violoncello, canta *UNA VEZ MÁS TE SALUDO* y *EL REGRESO A ULSTER*, canciones y melodías populares irlandesas, revisado su texto por Robert

Burns y Walter Scott, y armonizadas por Ludwig van Beethoven. La primera es un *Andante espressivo amoroso*, la segunda un *Larghetto affettuoso*.

Entre los lieder que compusiera Schubert inspirado en poesías inglesas son los más conocidos --a más del *AVE MARIA*-- los dos que se ofrecen hoy con texto de William Shakespeare: la *SERENATA* (que ocurre en *CIMBELINO*) y la canción *A SILVIA*, de *LOS DOS HIDALGOS DE VERONA*. Ni sobre el texto ni sobre los lieder es útil decir nada.

En *CIMBELINO* (acto II escena III) Una antecámara contigua al aposento de Imógena. Cloten y algunos señores. Dice Cloten: *Si lograse a esa necia Imógena, tendría oro en cantidad suficiente. Está casi amaneciendo, no? Primer señor.—Es de día, mi señor, Cloten.—Se me aconseja darle música de madrugada. Me dicen que eso la ablandará, (entran los músicos)*

Y es esta la *SERENATA* (es decir la *MATINATA*):

Escuchad! Escuchad! A la puerta del cielo canta la alondra,
y Febo comienza a levantarse
para abrevar sus corceles en estas aguas,
que duermen en los cálices de las flores;
y los centelleantes capullos de las caléndulas principian
a abrir sus ojos de oro.
Con todas las cosas bonitas,
despiértate, mi dulce dama. Despiértate! Despiértate!

Canta la contralto Kerstin Thorborg, acompañada al piano por Leo Rosenek, *ESCUCHA, ESCUCHA LA ALONDRA*, de Shakespeare y de Schubert.

Casi tan célebre como esta canción es la canción *¿QUIÉN ES SILVIA?,* del acto IV, escena II, de *LOS DOS HIDALGOS DE VERONA*, de William Shakespeare, musicalizada también por Franz Peter Schubert. Esta es la canción:

¿Quién es Silvia? ¿Quién es,
que todos nuestros galanes encomian?
Es santa, hermosa y discreta.
Los cielos la han adornado de tales perfecciones,
que no puede menos de ser admirada.

Es tan tierna como hermosa,
porque su belleza se aviene bien con su ternura.
El amor acude a sus ojos
para hallar en ellos el remedio a su ceguera;
y, habiéndolo hallado, se establece allí.

Cantemos, por tanto, a Silvia,
que Silvia es perfecta.
Excede a todos los mortales
que habitan este triste suelo.
Llevémosle nuestras guirnaldas.

El tenor Jussi Bjoerling con Harry Ebert al piano, interpreta *¿QUIÉN ES SILVIA?,* de Shakespeare y Schubert.

Con texto de cuatro de las *MELODÍAS HEBREAS* de George Gordon Lord Byron, compuso Robert Schumann sendos lieder. El primero de ellos incluido en su ciclo titulado *MIRTOS* (opus 25), del año 1840. Los tres restantes en un breve ciclo especial *TRES LIEDER DE LAS MELODÍAS HEBREAS DE LORD BYRON* (opus 95), de los años 1849-1851. Estos últimos con acompañamiento de piano o harpa.

El primero de los cuatro se intitula *MY SOUL IS DARK*, que tradujo así Rafael Pombo, en 1852:

Mi alma está triste, tu laúd despierta
que me es dado escucharle todavía,
y haz que tu mano cariñosa vierta
en mis oídos blanda melodía;

Si en este pecho una esperanza duerme
a tánta seducción despertará;
si una lágrima guardo, quieta, inerme,
dejará de quemarme, rodará.

Pero sea tristísimo tu canto,
no vayas a ensayar festivo són:
ya te lo he dicho: necesito llanto
o estallará repleto el corazón.

Harto tiempo ha nutrido su tormento,
velando en el silencio harto sufrió:
la hora de estallar de sufrimiento
o ceder a tu citara, llegó...!

Estas cuatro *MELODÍAS HEBREAS* de Byron, lieder de Schumann, se estrenan hoy. Escúchese la primera, *MY SOUL IS DARK*, cuyo texto ya se leyó, traducido por Pombo. Canta la mezzo-soprano Blanche Thebom, con acompañamiento de la arpista Laura Newell.

Las otras *TRES MELODÍAS HEBREAS DE LORD BYRON*, musicalizadas por Schumann, se escuchan en seguida. A pesar del mal ejemplo del insigne Rafael Pombo, no osaré traducirlas prosáicamente, ni siquiera en prosa. Las tres MELODÍAS se intitulan: *LA HIJA DE JEFTÉ - SOL DEL INSOMNIO* y *TUS DÍAS PASARON*.

Canta estos Lieder de Schumann (opus 95), la mezzo-soprano Blanche Thebom. La acompaña al harpa Laura Newell. Son obras de estreno.

9 VI 1949

MANUEL DE FALLA
Siete Canciones Populares Españolas
(Grabación de estreno)

Gilbert Chase, en su libro *LA MÚSICA EN ESPAÑA*, habla de esta manera en torno a las *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS* de Don Manuel María de Falla y Matheu:

Las SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS para canto y piano, datan del año 1914 (agosto), y, como Falla cuida de hacer constar, no son una copia literal de las melodías populares, sino una transcripción de sus elementos esenciales.

Los cantos populares, en su forma primitiva, no son propios para la sala de concierto. En este caso, lo que interesa no es tanto la línea melódica como su base armónica e instru mental. Las tonadas populares, en su estado natural, se cantaban sin acompañamiento, o acompañadas por diversos instrumentos populares que no corresponden a los que se acostumbra emplear en la música culta.

La armonización ordinaria, para piano, de una canción popular, basada en los procedimientos académicos, no es ni justa técnicamente ni de buen efecto artístico. Para Falla, un canto popular no es una simple melodía arbitrariamente adornada. Él cree que cada canción popular esconde un profundo sentido musical, una latente riqueza de expre sión, que el arreglador debe esforzarse en desentrañar y sacar a la superficie. Sus acompañamientos, complejos y difíciles como son, representan la recreación, en un plano artístico, del melos inherente a cada canto. Tal cosa sólo puede cumplirse cuando un gran artista y un folklorista profundo se encuentran reunidos en una sola persona.

La primera audición de las *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS* de Manuel de Falla, se efectuó en enero de 1915, en el Ateneo de Madrid. Las interpretó la cantante Luisa Vela.

Hoy se escuchan --en grabación de estreno-- y cantadas por la joven soprano española Carmen Torres, acompañada por el pianista John Newark, las *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS* de Don Manuel de Falla.

Las dos primeras Canciones se titulan *EL PAÑO MORUNO y LA SEGUIDILLA MURCIANA*. Este es el texto de ellas:

EL PAÑO MORUNO

Al paño fino, en la tienda
una mancha le cayó.
Por menos precio se vende
porque perdió su color.

SEGUIDILLA MURCIANA

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.

Arrieros semos;
puede que en el camino
nos encontremos!

Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano;
que al fin se borra,
y creyéndola falsa
nadie la toma!

Carmen Torres canta *EL PAÑO MORUNO* y *SEGUIDILLA MURCIANA*. La tercera *CANCIÓN* de las *SIETE POPULARES ESPAÑOLAS* de Manuel de Falla, se titula *ASTURIANA*, y dice así el texto:

Por ver si me consolaba,
arriméme a un pino verde.
Por ver si me consolaba...

Por verme llorar lloraba...
Y como el pino era verde,
por verme llorar, lloraba...

Se escucha la *ASTURIANA* interpretada por la soprano Carmen Torres (al piano Nevark). La cuarta de las *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS* de Falla es la muy popular *JOTA*. Esta es la poesía:

Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.

Yo me despido de tí,
de tu casa y tu ventana
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.

Carmen Torres canta la *JOTA* de Falla.

Ahora vienen seguidas las tres canciones finales de las *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS* de Manuel de Falla. Las canciones 5, 6 y 7, intituladas: *NANA - CANCIÓN DE GRANADA* y *POLO*. La *NANA* es muy breve:

Duérmete niño, duérme,
duerme, mi alma,
duérmete lucerito
de la mañana...
Nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana...

La *CANCIÓN DE GRANADA* (o *CANCIÓN*, simplemente) dice:

Por traidores tus ojos,
voy a enterrarlos;
no sabes lo que cuesta,
del aire,
niña, el mirarlos...

Madre a la orilla,
niña, el mirarlos...
Madre..

Dicen que no me quieres,
ya me has querido...
Váyase lo ganado
del aire
por lo perdido.

Madre a la orilla
por lo perdido.
Madre...

Y la última de las *SIETE CANCIONES* de Falla es un *POLO* que dice así:

Guardo una pena en mi pecho
que a nadie se la diré...!

Malhaya el Amor, malhaya,
Ay!
y quien me lo dió a entender...

Carmen Torres acompañada al piano por John Newark, interpreta las tres canciones finales de las *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS* de Manuel de Falla, en grabación de estreno. Canta *LA NANA - LA CANCIÓN DE GRANADA* y *POLO*.

Después de *las SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS*, se va a escuchar otra Canción de Falla, inspirada en el soberbio Soneto *CÓRDOBA* del insigne Don Luis de Góngora y Argote, que así es:

A CÓRDOBA

Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!

¡Si entre aquellas rüinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fué alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España!

Canta *A CÓRDOBA* de Góngora, música de Falla, la soprano María Barrientos, a quien acompaña al piano Don Manuel de Falla.

Y finaliza este programa *POESÍA Y CANCIÓN*, con obras de Falla; se escuchan ahora, cantadas por la soprano María Barrientos --acompañada al piano por el propio Falla--, la Séptima de las *CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS, POLO* --que acaba de escucharse-- y la *CANCIÓN DEL FUEGO FATUO*, de *EL AMOR BRUJO.*

23 VI 1949

CANCIONES PATRIÓTICAS DE FRANCIA

Un breve programa de Canciones e Himnos patrióticos franceses, en el día de la Libertad.

Combarieu en su *HISTORIA DE LA MÚSICA* y en capítulo dedicado a *LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA MÚSICA* se refiere en estos términos a las *CANCIONES* y los *HIMNOS*: *Que los cantos de la libertad resuenen por doquiera e inspiren terror profundo a los tiranos de la tierra!: este deseo amenazante de un publicista en 1792, fué ampliamente realizado durante el período revolucionario: en efecto, se cuentan 116 canciones compuestas en 1789; 261 en 1790; 308, en 1791; más de 325 en 1792; su número crece aún durante el Terror: hubo 590 en 1793 y 701 en 1794. En 1795 la cifra desciende a 137.*

La historia íntegra de la Revolución puede reconstruirse con la ayuda de estos cantos: los aristócratas, la Constitución de 1791, los sacerdotes constitucionales, los reaccionarios, los emigrados, los jacobinos, el arresto del rey en Vincennes, el aniversario del 14 de julio, los asignados, etc., etc., todo fué tema para canciones sobre aires populares, con textos de una muy libre violencia.

Estas canciones no fueron internacionales sino puramente francesas. Documento de primer orden para la historia política, aunque, en general, de orden inferior para la historia del arte.

La célebre canción ÇA IRA del año 1790, recargada después de su composición con variantes cínicas y sanguinarias, fué tan popular como LA CARMAÑOLA, que es aún más violenta. El título de LA CARMAÑOLA es común a una serie de obras populacheras; la más violenta de ellas es LA CARMAÑOLA DE LOS REALISTAS. LA CARMAÑOLA aparece por primera vez cuando las tropas

francesas entraron triunfantes a Saboya y Piamonte. CARMAGNOLA *es una ciudad fuerte del Piamonte.*

Se escucha *LA CARMAÑOLA*, cuyas primeras estrofas dicen así: (Madám Vetó, es María Antonieta; Mesié Vetó, es Luis XVI)

Madám Vetó había prometido
hacer degollar a todo Paris.
Pero su golpe le falló,
gracias a nuestros cañoneros:
¡Dancemos la Carmañola,
viva el són, viva el són!
Dancemos la Carmañola:
¡Viva el són del cañón!

(texto inconcluso) 14 VII 1949

CICLO DE LIEDER DE JOHANNES BRAHMS
Programa Nº 3

En el programa anterior se escucharon tres lieder de Brahms en varias versiones. Fueron ellos los titulados *LA NOCHE DE MAYO*, opus 43 N° 2, *AL RUISEÑOR*, opus 46 N° 4 y *DOMINGO*, opus 47 N° 3.

El programa de hoy se inicia con el lied *OH AMADAS MEJILLAS*, opus 47 N° 4, con texto del poeta Paul Flemming que dice así:

Oh Amadas Mejillas: anhelos me dáis al mirar en vosotras lo blanco y lo rojo; y no es esto solo lo que quiero mirar, acariciar, besar! Anhelos me dáis, amadas mejillas.

Oh sol de la alegría, oh alegría del sol, oh ojos que extraéis la luz de mis ojos. Oh sensación angelical, oh celestial impulso! Oh cielo en la tierra, sol de la alegría, alegría del sol!

Oh la más bella entre las bellas! Arrebátame el sentido! Vén, pronto, vén, oh suave y pura! Ay, hermana, muero y me consumo, vén, apresürate, arrebátame el sentido, tu, la más bella entre las bellas!

Canta el lied *OH AMADAS MEJILLAS* de Brahms, la soprano Lotte Lehmann, al piano Paul Ulanovski. Viene ahora el lied titulado *EL COLLAR DE PERLAS*, texto de G. F. Daumer, opus 57 N° 7, de Johannes Brahms. La breve poesía es esta:

El collar, que perla a perla rodea tu cuello, cómo reposa alegre
/ sobre tu bello pecho!
Este divino placer la embriaga de deleite...
Cuántos cálidos corazones latirán por acercarse a tan bello seno!

Canta el lied *EL COLLAR DE PERLAS*, de Brahms, la contralto Marian Anderson, acompañada al piano por Franz Rupp. El que sigue es otro breve lied, de los más conocidos de Brahms. El texto es de Klaus Groth, y pertenece al grupo de canciones opus 59.

Dice así el poeta Klaus Groth:

Tus ojos azules miran tan tranquilos, y yo miro hasta su fondo.
Me preguntas qué quiero ver, y yo miro atentamente. El par
/ luminoso me quema, la sensación me causa dolor:
tus ojos son claros como el mar, y como el mar, son fríos...

Canta el lied *TUS OJOS AZULES*, opus 59 N°8 de Brahms, en arreglo con orquesta, la contralto Marian Anderson, con la de Filadelfia dirigida por Ormandy.

RECUERDO es el título de la poesía de Max von Schenkendorff, y del lied de Brahms opus 63 N° 2, que viene ahora. La poesía es esta:

Maravillosa mirada, la más bella del mundo, alumbras con tu
/ eterna dicha y tu suave luz.
Oh sitios, oh lugares encantados, guardáis la amada imagen;
/ por qué milagro descubristeis tal tesoro a mis ojos!

Jardines, verdes prados, colina sembrada de vides, bendecidos seáis
/ porque llenaste la copa de mi felicidad.
Palabras que habláiste, bellas palabras a medias pronunciadas,
/ vuestro encanto no se romperá, por siempre resonaréis.

Maravillosa mirada, con eterna gracia brillas. Te siento
/ nostálgicamente, lleno de amor y de dolor.

El lied *RECUERDO*, de Brahms, lo canta el bajo Alejandro Kipnis (al piano, Gerald Moore).

Las dos series de canciones de Brahms, opus 63, son del año 1874. Son en total nueve las canciones que integran ese grupo. Ya se escuchó la segunda de ellas, *RECUERDO*. Ahora se escuchará, en dos versiones, la N°8, intitulada *LEJOS DEL HOGAR*, texto de Klaus Groth:

Oh, si supiera el camino, el amado camino hacia el reino de la
/ infancia! Por qué busco la felicidad, si dejé la mano materna?
Oh, cómo ansío descansar, no despertar a ningún afán, los ojos
/ cansados cerrar, cubierto suavemente por el amor!
Nada buscar, nada espiar, sólo soñar suavemente, no ver el andar
/ del tiempo; por segunda vez ser niño!
Oh, muéstrame el camino de retorno al reino de la infancia!
En vano busco la dicha, alredor sólo hay playas desiertas!

Este lied de Brahms, se canta dos veces: primero lo canta el tenor Karl Erb acompañado al piano por Bruno Seidler Winkler.

Y ahora canta el lied *LEJOS DEL HOGAR* opus 63 N° 8 de Brahms, que acaba de escucharse al tenor Erb, el bajo Alexander Kipnis (al piano Gerald Moore).

Del mismo grupo de Lieder de Brahms, opus 63, es este otro, titulado *TAN FRESCO ES MI AMOR* y sin duda el más admirable de los nueve que lo integran.

El texto es del poeta Felix Schumann, y así dice:

Tan fresco es mi amor como lila en flor,
bello es como el sol, cuando aroma
amorosamente las lilas en flor,
y baña en su lumbre gloriosa.

Y siento el impulso del ruiseñor
que vuela en las lilas en flor,
y canta, en su aroma sutil embriagado,
mágicos cantos de amor.

Canta el lied de Brahms, *TAN FRESCO ES MI AMOR*, opus 63 N° 5, la soprano Lotte Lehmann, acompañada al piano por Erno Balogh. Termina este programa del ciclo de Lieder de Johannes Brahms, con el titulado *OH FRESCO BOSQUE* inspirado en breve poesía de Brentano. Este lied, opus 72 N° 3, es del año 1877. El poemilla de Brentano es el siguiente:

Oh fresco bosque en el que mi amada pasea..., qué susurras? Qué escuchas, oh eco que tan claramente entiendes mi canción? En lo profundo del corazón susurra el bosque en el que pasea mi amada. En el corazón se durmió el eco, y las canciones se apagaron.

Este Lied de Brahms se escucha interpretado por el tenor Karl Erb. Lo acompaña el pianista Bruno Seidler Winkler.

4 VIII 1949

TEXTO DE JULES RENARD
MELODÍAS DE MAURICE RAVEL
Historias Naturales

Por primera vez --quizá-- se escucha completo este breve Ciclo de Melodías de Maurice Ravel.

HISTORIAS NATURALES es un libro de mínimos poemas en prosa de Jules Renard; cazador de imágenes se llama a sí mismo en el primero de los poemas de su libro. Cuando Ravel descubrió los poemas de Jules Renard sobre *EL PAVO REAL* y *EL GRILLO, EL MARTÍN PESCADOR, EL CISNE* y *LA PINTADA*, les puso música, transformándolos en un conjunto de inimitables canciones.

Nadie --dice Madeleine Goss--, *excepto Ravel, habría elegido temas tan curiosamente antimusicales. El humor seco y cáustico de los poemas atraía su temperamento inclinado hacia la ironía, e interpreta las prosas de Renard de modo singular y muy efectivo, pasando con magistral brusquedad de la burla a la más tierna emoción. El genio de Ravel se manifiesta en estas canciones al ajustar el acompañamiento musical a la palabra hablada. Cada inflexión del texto es reproducida en un recitativo lírico expresivo y nunca monótono. La primera de las HISTORIAS NATURALES habla del solemne y majestuoso PAVO REAL. Está por casarse pero, ¡ay! no llega la novia. Con un grito estridente, que Ravel traduce con glisandos ascendentes, el pavo extiende su cola --como un suntuoso abanico recargado de lentejuelas-- y pomposamente se aleja.*

Esta es una traducción aproximada (*) de *EL PAVO* de Renard:

Seguramente se va a casar hoy. La boda era para ayer. En traje de gala estaba ya listo. Esperaba a su novia. No llegó. No demora en venir.

Vanidoso, se pasea con aire de principe indú y lleva consigo los ricos presentes acostumbrados. El amor aviva el brillo de sus colores, y su copetillo tiembla como una lira.

La novia no llega. Sube el pavo a lo más alto del techo y mira del lado del sol. Y lanza su diabólico grito: León! León!

Es así como llama a su novia. No ve venir a nadie y nadie responde.

Las aves de corral ya acostumbradas ni siquiera alzan la cabeza. Están fatigadas de admirarlo. Desciende al corral, tan seguro de ser bello, que no siente rencor.

Su boda será para mañana. Y no sabiendo en qué emplear el resto del día, se dirige a la escalinata. Sube los escalones con paso de parada.

Levanta su traje de cola, muy pesado por los ojos que no han podido desprenderse de él. Y todavía una vez más, repite la ceremonia...

Se escucha *EL PAVO REAL*, de Ravel, primera canción de las cinco *HISTORIAS NATURALES*. Canta Susana Stappen (al piano Gaillard).

La segunda canción de Ravel, basada en las *HISTORIAS NATURALES* de Renard, es la titulada *EL GRILLO*. Es *EL GRILLO* una maravilla de finas mecánicas musicales que crea la impresión de un apacible paisaje bajo la luz de la luna:

Es la hora en que, cansado de vagar, el insecto negro torna del paseo y pone en orden su dominio. Primero, raspa los angostos caminos de arena. Hace virulillas y las separa en el umbral de su retiro. Lima la raíz de esa hierbaza que le fastidia. Descansa. Luego le da cuerda a su minúsculo reloj. Se paró? Se rompió? Descansa un poco más. Entra a su casa y cierra su puerta. Por largo tiempo da vueltas a la llave en la delicada cerradura. Escucha: ninguna alarma fuera. Pero no se cree seguro. Y como por una cadenilla cuya polea chirría, baja hasta el fondo de la tierra. No se oye nada más. En el campo mudo, los álamos se irguen como dedos en el aire y señalan la luna...

EL GRILLO, de Renard y Ravel. Canta Susana Stappen, acompañada al piano por Mario Francisco Gaillard.

En la canción siguiente *EL CISNE* nada serenamente sobre las aguas, observando el reflejo de las nubes. *EL CISNE* es una magistral caricatura del sentimentalismo romántico:

Se desliza sobre el estanque, como un blanco trineo, de nube en nube. Porque no tiene hambre sino de nubes coposas que vé nacer, moverse y perderse en el agua. Desea una de ellas. Le apunta con el pico y sumerge súbitamente su cuello vestido de nieve.

Después, así como sale de la manga un brazo de mujer, lo retira. Nada hay. Y mira: las nubes asustadas desaparecieron. Queda desengañado sólo un instante, porque las nubes poco tardan en volver, y allá, lejos, donde mueren las ondulaciones del agua, ya se está formando una nube. Dulcemente, sobre su leve cojín de plumas, el cisne rema y se aproxima... Se agota pescando vanos reflejos, y talvez morirá, víctima de su ilusión, antes de atrapar un solo pedazo de nube. Pero, qué es lo que digo?

Cada vez que se sumerge, escarba con el pico el fango nutritivo y trae un gusanillo. Y engorda como una oca...

EL CISNE de Maurice Ravel, por los mismos intérpretes.

EL MARTÍN-PESCADOR es la canción más melódica del ciclo. Llena de suave melancolía y del quejumbroso canto de los pájaros al atardecer: *Ningún pez picó esta tarde, pero traigo una rara emoción. Yo tenía tendida mi caña de pescar y en ella se posó un martín-pescador. No hay otro pájaro más rutilante. Parece una gran flor azul en el extremo de un largo tallo. La cana se curvaba bajo su peso. Yo ni respiraba, muy orgulloso de ser confundido con un firbol por el martín-pescador. Y estoy seguro de que no voló por miedo, sino que creyó que no hacía sino pasar de una rama a otra.*

Susana Stappen y Mario Gaillard, interpretan *EL MARTÍN-PESCADOR*, de Ravel.

Por último, en el ciclo de las *HISTORIAS NATURALES* de Renard y Ravel, viene *LA PINTADA* (o Gallina de Guinea). *LA PINTADA*, la maliciosa jorobada del corral, siempre imaginándose que alguien se ríe de ella. Ravel da una imagen gráfica, rebosante de ironía musical, de esta chillona, ridicula *GALLINA DE GUINEA*: *Es la jorobada de mi corral. No sueña sino en pendencias, por culpa de su giba. Las gallinas no le dicen nada: bruscamente se precipita sobre ellas y las hostiga. Luego baja la cabeza, inclina el cuerpo, y con toda la velocidad de sus patas flacas, corre a herir, con su pico duro, precisamente en el centro de la rueda de una pava. Esta presumida la irritaba.*

Así, la cabeza amoratada, sus papadillas al vivo, engallada, rabia de mañana a tarde. Se bate sin motivo, quizá porque imagina que se burlan siempre de su talla, de su cráneo calvo y de su cola agachada.

No cesa de lanzar su grito discordante que perfora el aire como un aguijón.

A veces abandona el corral y desaparece. Pero regresa más turbulenta y más chillona. Y, frenética, se echa a rodar por el suelo.
/ *Qué le pasa?*
La muy socarrona prepara una farsa.
Salió a poner su huevo en el campo. Puedo entretenerme en
/ *buscarlo...*
Y ella se enrolla en el polvo como una joroba...

18 VIII 1949

* Traducción de León de Greiff?

Este breve programa homenaje se inicia con un lied de *MOZART*, el de *LA VIOLETA* (K 476). Esta canción con texto de Goethe es una miniatura exquisita, de forma perfecta, no sin un toque operístico en cierto pasaje a manera de recitativo. El poemilla --breve Balada-- de Goethe, dice:

La violeta, en la pradera, replegada sobre sí misma y desconocida: era una amable violeta. Llegó una pastorcilla, con paso ligero y alegre corazón; venía, venía a la pradera, y cantaba: Ah! se dijo la violeta, si yo pudiera ser la más flor del mundo, un instante al menos, y que la pastorcilla me tomase y me apretase, marchita, sobre su corazón, sólo, sólo un breve cuarto de hora!

Pero, ay!, vino la pastorcilla, sin ocuparse de la violeta, y pisó la pobre flor. Sucumbió y murió, y aún gozaba: ¡Oh, si muero, muero por ella al menos, por ella, y muero a sus pies...

La soprano Ria Ginster (al piano Gerald Moore) canta *LA VIOLETA*, de Goethe y Mozart.

Son varios los lieder de *BEETHOVEN* inspirados en Goethe. De ellos se elige dos de ellos, el primero y el tercero, de tres compuestos en 1809. Es el primero el titulado *DELICIAS DE LA MELANCOLÍA*.

La cancioncilla de Goethe dice:

No os agotéis, no os agotéis, lágrimas del eterno amor! Ah!, cómo parece muerto y desértico el mundo, al ojo húmedo aún! No os agotéis, no os agotéis, lágrimas del desdichado amor!.

Canta el lied *DELICIAS DE LA MELANCOLÍA*, la soprano Auliki Rautawaara, y el pianista Penti Koskimies.

El lied siguiente, de Goethe y Beethoven, se titula *CON UNA CINTA COLOREADA*, y este es el texto:

Para mí, con mano fácil, los amables dioses de la primavera, retozando, sembraron flores pequeñuelas, diminutas flores, en una cinta liviana.

Céfiro, llévala en tus alas; vé a ceñirla en torno al traje de mi amiga, y que ella se mire al espejo (texto incompleto)

...Se prescinde del anunciado lied goetheano de *MENDELSSOHN*. Y se escuchan tres de Hugo Wolf. Dos de ellos muy breves. El primero se titula *LA TUMBA DE ANACREONTE*. Este es el texto de Goethe (versión de Otto de Greiff):

Donde esplenden las rosas y vid y laurel se entrelazan,
donde tórtola y grillo confunden arrullos y cantos,
¿cuya tumba está, que todos los dioses veneran
y enaltecen? Allí Anacreonte reposa.
¡Primavera, verano y otoño al poeta sonríen!
Del invierno por siempre la colina le ampara...

Canta *LA TUMBA DE ANACREONTE* (texto de Goethe) lied de Hugo Wolf, la soprano Lotte Lehmann (al piano Erno Balogh).

Más breve aun es el segundo lied de Hugo Wolf, titulado *LA PRÓXIMA PRIMAVERA*, cuyo texto de Goethe, dice: *Ya la era álzase cultivada; las campánulas se balancean blancas como la nieve, el azafrán despliega su llama deslumbrante; germina de esmeraldas, germina como la sangre; la primavera se pavonea, indiscreta; la violeta astuta se esconda cuidadosa. Y qué no se vé despertar y animarse! En suma, veo que la primavera actúa y vive.*

Pero, en el jardín, lo que florece ante todo, es el amable espíritu de mi bella! Allí sus miradas de llama me queman sin tregua, vivas cancioncillas, decires gayos, un corazón siempre abierto, florecido, un corazón caricioso en lo serio y puro en lo juguetón. Cuando el verano traiga rosas y lirios, cederá la victoria a mi bella!

Canta *LA PRÓXIMA PRIMAVERA* (de Goethe y Hugo Wolf) la soprano Lotte Lehmann (al piano Paul Ulanovski). La última canción de este programa homenaje a Goethe se llama *EPIFANÍA*. La música es de Hugo Wolf. El texto de Goethe dice:

Esos tres reyes píos, con su estrella, comen, beben y no pagan de buen grado. Comen gustosos, gustosos beben, comen y beben y no pagan de buena gana.

Esos tres reyes píos aquí vinieron. Son tres y no cuatro. Yo, el primero, soy el blanco y el bello. Habría que verme a pleno día! Pero, ay!, con todos mis perfumes no agradaré ya a ninguna bella!

(incompleto) 25 VIII 1949

REINALDO HAHN
Melodías

Un breve recital de melodías de Reinaldo Hahn, músico francés, fallecido a principios de 1947.

Nació Reinaldo Hahn en Caracas el 9 de agosto de 1875. Pero es compositor absolutamente francés y --mejor-- parisino: vivió en Paris desde sus tres años. Entró al Conservatorio a los once y a los catorce publicó su primera composición. Estudió armonía con Dubois y Lavignac y composición con Massenet cuya influencia se marcó profundamente en Hahn. Precoz, muy bien dotado, escribió sonatas y sinfonías con extraordinaria facilidad y corrección, en sus años juveniles.

Sus *CANCIONES GRISES*, sus *IDILIOS LATINOS* y sus *CANCIONES ESPAÑOLAS*, son, en su mayoría, de sus primeros años de compositor. Sus mayores éxitos los obtuvo con sus obras dramáticas: óperas, operetas y músicas incidentales, y con sus Ballets.

Desde 1898, cuando se estrenó su primera obra dramática, *LA ISLA DEL ENSUEÑO*, en la Ópera-Cómica, se le tuvo por uno de los más afortunados compositores para la escena. Su éxito más ruidoso lo obtuvo con su opereta *CIBULET*, estrenada en el Teatro de Variedades en 1923. Su música es de encanto singular y de suma elegancia. Pero carece --quizá-- de originalidad y de fuerza dramática.

Son alabadísimas sus melodías, especialmente las que le inspiró *el pobre Lelián*. A más de sus óperas y melodías son muy celebrados sus Ballets, particularmente --entre ellos-- *EL BAILE DE BEATRIZ DE ESTE* y *LA FIESTA EN CASA DE TERESA*. Para orquesta, compuso *NOCHE DE AMOR BERGAMASCO* en 1897, y más recientemente, una *SUITE PROVENZAL* y su *CONCIERTO PARA PIANO* en Mi menor. Sus melodías son numerosas: *LA PRIMAVERA* y *EL AIRE* (con texto de Banville), *INFIDELIDAD* (de Gautier), *MATO* (de Coppée*)*, *LOS IDILIOS LATINOS* (*Lidia, Filis* y *Tíndaris*). *SI MIS VERSOS TUVIERAN ALAS* (texto de Hugo) y las *CANCIONES GRISES*.

Las más conocidas melodías de Hahn, con texto de Paul Verlaine, son: *DE UNA PRISIÓN - LA HORA EXQUISITA* y *OFRENDA*. El texto de *OFRENDA*, de las *ROMANZAS SIN PALABRAS* del *Pobre Lelián*, y que figura con el título de *GREEN*, entre las *ACUARELAS* es éste (versión en prosa de Manuel Machado):

Aquí tenéis frutos, flores, hojas y ramas,
y, además mi corazón que únicamente late para vos.
No le desgarréis con vuestras blancas manos,
y sea grato a vuestros ojos el humilde obsequio.

Llego cubierto aun por el rocío
que el viento matutino heló sobre mi frente.
Permitid que, reposando, mi fatiga, a vuestros pies,
sueñe con tiempos que la aliviarán.

Dejad que mi cabeza en vuestro seno
repose, conservando el resonar de vuestros besos,
dejadla apaciguar allí sus tempestades
y que yo duerma un poco, ya que vos descansáis...

La soprano Maggie Teyte canta *OFRENDA* --con piano-- primero, y luego, otra vez *OFRENDA* --poesía de Verlaine, melodía de Reinaldo Hahn-- en grabación de estreno, por el cantante Michel Hamél, con piano. Tras de la segunda versión de *OFRENDA*, se escucha otra melodía de Hahn --con texto de Andró Theurié-- intitulada *PAISAJE* (no se dispone del texto).

De *LA BUENA CANCIÓN* de Verlaine, es el poemilla de que Reinaldo Hahn hiciera esta otra diminuta maravilla. *LA HORA EXQUISITA* (versión en prosa de Manuel Machado):

La luna blanca luce en el bosque; de cada rama parte una voz, so la enramada... ¡oh bien amada...! Refleja el lago --profundo espejo-- la silueta del negro sauce (llora allí el viento...) ¡sueña, es la

hora...! Un tierno y vasto recogimiento bajar parece del firmamento que el astro irisa... ¡la hora exquisita...!

Canta *LA HORA EXQUISITA* de Verlaine, melodía de Reinaldo Hahn, primero la soprano Maggie Teyte, y luego la soprano Ninon Vallin (con piano).

La melodía de Hahn que ahora se escucha es de estreno (creo que no se ha transmitido en estos programillas). Es otra de las inspiradas en texto de Verlaine. Pertenece a su maravilloso ciclo intitulado *SAGESSE* (Cordura). Este es el texto en traducción de un gran poeta colombiano, injustamente desconocido de tantos y muy admirado de unos pocos (entre éstos el responsable del programilla). Se trata del poeta Abel Farina. Este es el texto de Verlaine traducido por Farina:

EN LA CÁRCEL DE MONS

El cielo, por cima del techo,
tan azul y en calma;
Un árbol, por cima del teco,
tremola su palma.

La esquila, en el cielo que vemos,
cuán dulce retáñe!
Un ave, en el cielo que vemos,
sus querellas plañe.

Dios mío, la vida es allí
tranquila en su simplicidad.
Rumor apacible hasta allí
manda la ciudad.

¿Qué has hecho, oh tú, que allá te estás
llorando en contrita actitud,
qué has hecho tú, que allá te estás,
de tu juventud?

Canta *DE UNA PRISIÓN* (*En la cárcel de Mons*) del *Pobre Lelián*, melodía de Hahn, Michel Hamel (con piano). A esa melodía sigue una con texto de Hugo, intitulada *SI MIS VERSOS TUVIERAN ALAS*. La última melodía de Hahn que se escuchó, la de Hugo, se escuchará en otras dos versiones. Este es el texto traducido en prosa. Es de *LAS CONTEMPLACIONES*, de su Libro Segundo intitulado *EL ALMA EN FLOR*. Y así dice el Padre Hugo:

Si mis versos tuvieran alas...
Mis versos huirían --dulces y frágiles--
hacia tu jardín tan bello,
si mis versos tuvieran alas,
alas..., como el ruiseñor...

Y volarían, rútilas brasas
hacia tu hogar que ríe,
si mis versos tuvieran alas,
alas..., alas..., como el espíritu...

Cerca de tí --puros y fieles--
acudirían noche y día,
si mis versos tuvieran alas,
alas, alas..., como el amor!

Maggie Teyte, primero, y luego Ninon Vallin, interpretan *SI MIS VERSOS TUVIERAN ALAS* de Victor Hugo, melodía de Reinaldo Hahn.

22 IX 1949

BEETHOVEN
A la Amada Lejana

No es en exceso copiosa la obra beethoveniana en el género del Lied, mas, como en todos los géneros, Beethoven, aun en éste, afincó su garra y eternizó su marca.

Hacia 1816 ocurre una de las máximas obras líricas del Solitario: el maravilloso ciclo de *LA AMADA LONTANA*. Esta obra la integran las seis canciones del bardo Aloïs Isidor Jeitteles *LA BIEN AMADA LEJANA* y la obra es el único ciclo de canciones que compusiera Beethoven, y el modelo --sin duda-- de todos los ciclos posteriores. Porque en esto fué también Beethoven el precursor. Este ciclo comprende una serie de exquisitas inspiraciones, íntimamente ligadas por admirables transiciones.

En la primera de las seis canciones --muy lenta--, el amante, en la colina, mira a lo lejos, en el espacio y hacia el sitio por donde desapareciera su amada: llámala con expresión armoniosa y profunda. En la segunda, parécele que va a serle posible lanzarse

en pos de ella. Luego se acobarda y vacila... No habrá ventura para él... La melodía es encantadora y variada: conforme a los sentimientos... Y deliciosa en realidad. La transición del primer *Allegretto*, pianisimo, al *Allegro* súbito, que se torna *Adagio*, es de suma, de total belleza.

La tercera canción, en la que torna el *Allegro*, no es menos exquisita: invoca el amante a los pajarillos, a las nubes de rápido vuelo, y les ruega que sean los mensajeros de su querella. Sigue el gracioso pasaje en el que sueña --sólo-- en describir al dueño de su amor. Después, su pensamiento traduce todo ese desbordarse de amor y vida que integra la naturaleza, en un alado *Vivace* que es, en realidad, un concierto de pajarillos.

Finalmente el amante, ya en paz, envía sus cantos a la bien amada y le ruega que los acoja; y ese *Andante con moto, cantabile*, que se convierte en *Molto Adagio*, especie de ensoñación, antes de ser un vivo *Allegro con brío* es quizá la más soberbia de las seis canciones. Es en verdad encantadora. *El* CICLO de canciones, *A LA BIEN AMADA LEJANA*, de Beethoven, es una breve obra maestra. Las seis cancioncillas del *primero de los ciclos*, es el siguiente:

A LA AMADA LEJANA (Jeitteles)

I (BASTANTE LENTO Y CON EXPRESIÓN) En la colina me siento a contemplar el paisaje de niebla azulosa, con la nostalgia de los campos en que por primera vez te vi, amada. Lejos estoy de tí, hay montes y valles entre nuestra paz, nuestras alegrías y nuestras penas.

Ay!, no puedes ver la mirada que ardiente va hacia tí; y los suspiros se desvanecen en el espacio que nos separa. No querrán apresurarse hacia tí, no querrán ser mensajeros del amor? Quiero cantarte canciones que te expresen mi pena. Pues el són de las canciones disipa todo espacio y todo tiempo, y un amable corazón alcanza lo que otro amante corazón le consagra.

II (UN POCO MÁS RÁPIDO - POCO ALLEGRETTO) Donde las montañas tan azules se ven a través de la niebla gris, donde el sol brilla, donde las nubes van errantes, allí quisiera estar. Allá en los valles apacibles callan dolores y penas. En las rocas donde florecen las prímulas, donde sopla el viento suave, allí quisiera estar. Hacia el bosque sensitivo me impulsan el amor y una íntima pena. Ay!, nada me mueve de aquí. Si pudiera, amada, estar siempre contigo!

III (ALLEGRO ASSAI) Velas livianas en las alturas, y tu, pequeño arroyuelo, si podéis ver a mi amada, saludadla mil veces. Si la veis, nubes, andando por el valle, dejadle ver mi imagen en las salas del cielo. Si está en los matorrales que ahora el otoño agosta, decidle, pajarillos, mis quejas. Tranquilo viento del oeste, llevad mis suspiros a la elegida de mi corazón, mis suspiros, que se desvanecen como el último rayo del sol. Susurrádle mi súplica de amor, arroyo pequeñuelo; que fieles en vuestras ondas vayan mis lágrimas sin fin.

IV (NO MUY RÁPIDO, AGRADABLEMENTE Y CON MUCHO SENTIMIENTO) Estas nubes en las alturas, esta alegre bandada de pajarillos, te verán, oh graciosa. Llevadme con vosotros en vuestro leve vuelo! Este vientecillo jugueteará con tus mejillas y tu pecho, y se complacerá con tus bucles sedosos. Si compartiera contigo este placer! Hacia tí desde aquella colina este arroyuelo diligente se apresura. Si su imagen en ti se refleja, devuélvete y detente!

V (VIVACE) Regresa mayo, florecen los prados, los aires soplan suaves y frescos, y ondulan los arroyos. La golondrina retorna al techo de la hostería, y diligente forma su cámara nupcial, y en ella habitará el amor. De aquí y de allá trae afanosa suaves pajillas para el nido, y tibios mendrugos para los pequeñuelos. Fielmente viven ahora los esposos; lo que el invierno separó lo volvió a unir mayo, que sabe unir a los que aman. Regresa mayo, florecen los prados, los aires soplan suaves y frescos. Sólo yo no puedo moverme de aquí. Todo lo que ama es unido por la primavera; sólo para nuestro amor no llega primavera ninguna, y su único fruto son las lágrimas.

VI (ANDANTE CON MOTO, CANTABILE) Toma estas canciones que para ti, amada, canté. Cántalas por la tarde al dulce són del laúd! Cuando se cierna el crepúsculo sobre el tranquilo mar azul, y su último rayo brille sobre la montaña lejana... Canta lo que yo canté, lo que sin arte, del pecho henchido, nostálgicamente brotó. Y estas canciones disiparán la distancia que nos separa, y un corazón amante alcanzará lo que otro amante corazón le consagra...

Canta el ciclo de Beethoven, *A LA BIEN AMADA LEJANA*, el barítono Gerhard Husch, con piano.

6 X 1949

MODESTO MUSORGSKI
Ciclo de Lieder

Para muchos y muy autorizados, el ciclo o serie de canciones de Musorgski intitulado *SIN SOL* es la obra maestra (en el género) del compositor. Las seis melodías que componen el ciclo son de importancia diversa, y diversamente aunque igualmente admirables. A veces son ellas puros recitativos melódicos en que son respetados, según costumbre de Musorgski, los más leves matices de la declamación. Pero la línea melódica tiene algo de suma intensidad musical, que subrayan aun más las expresivas harmonías del acompañamiento. En otras la melodía toma mayor envergadura, mayor vuelo, se convierte en canto y hasta en canto de amplias curvas y períodos simétricos (sobre todo en las dos últimas canciones: *ELEGÍA* y *SOBRE EL AGUA*. En las tercera, quinta y sexta *(PASARON LOS DÍAS DE FIESTA - ELEGÍA* y *SOBRE EL AGUA)* la música se eleva hasta el punto de crear, ella sola, toda la atmósfera de la poesía, y de contener, ella sola, la expresión. Las más penetrantes (sigue diciendo Calvocoressi), las más penetrantes armonías evocan en *PASARON LOS DÍAS DE FIESTA*, el triste flotar de los fantasmas de la dicha pasada. Aquí, por su carácter expresivo como por lo ondulante de su ritmo, el acompañamiento tiene algo de específicamente representativo.

Las mil sensaciones confusas, conturbadoras, fluctuantes que tan bien expresan el texto de la enigmática *ELEGÍA* son evocadas de análoga manera. Y la *ELEGÍA* es una de las más extrañas producciones, de las más ricas en hechizo misterioso, que haya ofrecido el arte: sería necesario remontarse hasta las ensoñaciones más admirables de Edgar Poe, para encontrar un término de comparación de la modalidad, el tono, el ambiente de esta obra.

La última de las seis canciones del ciclo *SIN SOL*, la intitulada *SOBRE EL AGUA*, es de expresión aun más lírica, por la amplitud del canto, la regularidad de su disposición y la calidad de acompañamiento. Su belleza es tal, que ella sola bastaría para inmortalizar al músico que la escribiera...

Hoy se escucha, completo, el ciclo *SIN SOL*, de Musorgski. El texto de la obra es del poeta Arsenio Goletnichév-Kutusov, amigo del compositor. La traducción al español de la versión inglesa del texto ruso ofrece particular dificultad, ya que el inglés hizo una transliteración (que quiere decir representación de las letras o los sonidos de una lengua por las letras de otra...).

Se omite, entonces, la otra imposible transliteración.

Las dos primeras melodías de *SIN SOL*, se titulan: *ENTRE CUATRO MUROS* y *NO ME HA VISTO EN LA MULTITUD*. Las canta el barítono Moisés Rudinov, acompañado al piano por Esther Elkin (intérpretes de todo el ciclo).

La tercera canción del ciclo *SIN SOL*, se llama *PASARON LOS DÍAS DE FIESTA*, en que el obscuro dolor se impregna de armonías misteriosas y es imagen desesperada de una felicidad perdida para siempre.

Las melodías cuarta y quinta de *SIN SOL*, se titulan: *FASTIDIO* (*Fastidiado, aburrido...*) y *ELEGÍA*. En *FASTIDIO*, el sarcasmo aparece, áspero y despiadado, contra la cruel amada del poeta. Y la *ELEGÍA*, extraña y enigmática, transporta al oyente a una atmósfera de ensueño, confusa y atormentada, semejante a las alucinaciones de Edgar Poe. La ciudad, la tétrica San Petersburgo de los días infinitos sin sol, forma el fondo triste y tenebroso de este cuadro, y se oye un lejano retumbar, que es la risa de la multitud sin alma, el susurro del odio, el gemido de la miseria, el tañido de la muerte (dice Mary Tibaldi Chiesa) y termina: Aún la solitaria estrella se oculta en la triste bruma, y el cielo se obscurece, impenetrable como el futuro, como el destino.

La sexta y última canción del ciclo *SIN SOL*, la interpretan también el barítono Rudinov y la pianista Elkin. Se llama esta canción *SOBRE EL RÍO*, o *SOBRE EL AGUA.*

En este lied, la angustia y la desesperanza se mecen en un ritmo de insufrible melancolía, en un lento y profundo canto, al cual acompaña el murmullo mágico de las olas que atraen en su abismo hacia el misterio, hacia la eternidad (según Mary Tibaldi Chiesa), quien agrega: *Estas líneas musorgskianas son perturbadas y convulsas; en ellas predomina el terrible reflejo de una atormentada existencia; sentimos el sofocado grito del genio incomprendido y solitario que naufraga en la miseria, sin ninguna esperanza...*

Se escuchó el ciclo de seis canciones de Musorgski, titulado *SIN SOL*, interpretado por el barítono Moisés Rudinov y la pianista Esther Elkin. Ahora se escucha una versión distinta de la primera de esas seis canciones, de la titulada *ENTRE CUATRO MUROS*. La canta el barítono Paul Robeson (al piano Lawrence Brown).

Y concluye este programa de Canciones de Musorgski, con *LA CANCIÓN DE LA PULGA* (texto de Goethe, del *FAUSTO*), interpretada por el bajo Alejandro Kipnis, con orquesta dirigida por Berezowski.

17 XI 1949

MODESTO MUSORGSKI
Lieder

Ya se escucharon los ciclos de Musorgski intitulados *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS - SIN SOL*, y *CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE* y algunas canciones sueltas: varias versiones de *LA CANCIÓN DE LA PULGA* (del *FAUSTO* de Goethe), *EL ARRULLO DE YEREMUSHKA - GOPAK - ENSUEÑO y DANZA* y *LA ESTRELLA*

Hoy se ofrece otro grupo de las canciones de Musorgski. Será la primera la titulada *EL ORGULLO*, que ofrece una excelente muestra de pura caricatura. *La silueta del personaje es precisa: el arte del músico no sabría agregarle gran cosa sin deformarla* --dice Calvocoressi--.

Pero la oportuna aplicación de los procedimientos habituales de Musorgski no ofrece el mismo inconveniente. El acompañamiento traduce la marcha pomposa del Orgulloso sujeto; las inflexiones del lenguaje son acentuadas hasta la exageración. Los pianisimo y los fortísimo alternan bruscamente, matizados --además-- por intenciones expresivas subrayadas minuciosamente... *Pomposo – Semplice – Senza espressione – Marziale*... Pero todo esto no basta para comunicarle a la música el carácter de intrínseca bufonada del texto...

El texto, de Alexis Tolstoy, es el siguiente: *El Orgullo, que marcha inflándose... De altura no tiene sino algo más de un metro, pero su sombrero mide dos metros largos... Iría con gusto a ver a su papá, a su mamá, pero la puerta de su casa no está pintada... Iría con gusto a rezar a la Iglesia de Dios, pero el piso no está barrido! El Orgullo vé delante de sí un Arco-iris; vuelve sobre sus talones: curvar la frente yo? Sería bonita cosa...*

El barítono Moisés Rudinov, acompañado al piano, por Esther Elkin, canta *EL ORGULLO*, de Modesto Musorgski.

El barítono Rudinov y la pianista Elkin, interpretan también un fragmentos de *EL REY SAÚL*. En 1863 compuso Musorgski el texto y la música de *EL REY SAÚL*, que parece más bien un fragmento dramático que una melodía. Ofrece indicios de vigor, pero no mucha originalidad; la elocuencia un poco enfática y los períodos cuidadosamente redondeados no permiten presentir al verdadero Musorgski. Quizá la que hoy se escucha es una primera versión, notablemente más característica.

Ahora se escuchan otras dos melodías de Musorgski: la primera, es la intitulada *EL CHIVO*, cuento profano. Dice Calvocoressi que no hay que tomarla en serio... Y, después de *EL CHIVO* (cuento profano), viene la furibunda invocación *AL DNIEPR*, un poco romántica, pero sobria y de amplia belleza.

EL CHIVO (cuento profano) y *AL DNIEPR*, de Musorgski, interpretadas por el tenor Rosing y el pianista Foggin.

Ahora se escuchan dos versiones de la célebre Balada *EL OLVIDADO*. Es una página romántica: una melodía sobriamente realizada, de emoción no exageradamente melodramática, en que la música acentúa --con medios completamente clásicos-- el cuadro conmovedor del cadáver abandonado en el surco, mientras que, en la aldea, muy lejos, esperan el hijo y la madre.

El texto de *EL OLVIDADO* así como la melodía de Musorgski se inspiraron en un famoso cuadro del pintor Veretcháguin que representa el cadáver de un soldado olvidado en el campo de batalla. *EL OLVIDADO* es la expresión poética y musical de la emoción suscitada por el tema. Es página sobria, de intensidad magistral. La poesía es corta y patética. Su autor es Golétnichev-Kutusov.

(texto incompleto) 22 XII 1949

PETER WARLOCK
El Chorlito - Ciclo de Cuatro Canciones

Peter Warlock, es una de las más significativas figuras de la música inglesa de este siglo, aunque no compusiera sino pocas obras, de las que sólo dos o tres se ejecutan con alguna frecuencia.

Gran parte de originalidad, su vigor, su claridad y su impecable gusto, que pudiera haber dedicado a la composición, lo empleo dispersándolo en editar numerosas obras de la escuela elisabethiana, las Fantasías para cuerdas de Purcell etc., etc., y en la valerosa propaganda de las obras de tan diversos compositores como Carlo Gesualdo príncipe de Venosa, los laudistas y canzonetistas elisabethianos, Federico Delius y Bernardo van Dieren.

Su temprana y trágica muerte le costó a Inglaterra uno de sus más finos críticos musicales y musicólogos, y un compositor de genio escasamente revelado, expresado ese genio en algunas canciones encantadoras, su soberbio *CORPUS CHRISTI* para soprano, barítono y cuerdas, la serie de *DANZAS ANTIGUAS FRANCESAS*, y, ante todo, en uno de los más notables ejemplos de música de cámara contemporánea: su ciclo de canciones *EL CHORLITO*, para tenor (o barítono), flauta, corno inglés y cuarteto de cuerdas,

inspirado en poemas de W. B. Yeats. El compositor de la música publicada bajo el nombre de Peter Warlock, se llamó en realidad Philip Heseltine. Con su nombre verdadero firmó sus obras literarias y sus críticas musicales.

Warlock fué --según su amigo y colaborador en la crítica, Cecil Gray-- una personalidad dual, y opina Gray que ésta su dualidad y el descontento suyo con su propia obra, causaron su muerte por suicidio a la edad juvenil de 36 años, en 1930.

Hacia la mitad de su prolífico primer período de composición, aparece *EL CHORLITO*, la obra más considerable de Warlock en extensión y como concepción general. *EL CHORLITO* es una serie de cuatro cantos enlazados, para voz de tenor, flauta, corno inglés y cuarteto de cuerdas. Los poemas son de Yeats.

Como éxtasis de tristeza ninguna obra de compositor viviente puede sobrepasarla. Warlock combina en ella un positivo sentido de desolación y la negación extraordinaria del texto de Yeats:

Ninguna rama la marchitó el viento invernal;
las ramas se marchitaron porque les conté mis sueños

La expresión de este sentimiento con su música es por sí misma obra acabada: la exquisita belleza de la obra es algo no comprensible sino escuchándola, lo que nos es raramente concedido...

Por fortuna hay una grabación de *EL CHORLITO*, que nos dará ocasión de lograr su audición. De estreno entre nosotros. Quizá los discos no sean de suma calidad. La interpretación sí. Esta es una traducción de los difíciles poemas de Yeats inspiradores del ciclo de Warlock:

I *EL AMANTE CENSURA AL CHORLITO*
Oh chorlito, no chilles más en el aire
ni grites solo al agua en el Oeste,
porque tu llanto trae a mi memoria ojos nublados de pasión
y largos y espesos cabellos que se agitaron sobre mi pecho:
hay mal bastante en el lloro del viento...!

II EL AMANTE SE LAMENTA DEL CAMBIO SUFRIDO POR EL Y POR SU / AMADA Y ANHELA EL FIN DEL MUNDO
No me oyes llamarte, blanco ciervo sin cuernos? Me he transformado en un sabueso con una oreja roja; he pasado por el Sendero de Piedras y por el Bosque de Espinas, porque alguien escondió odio y esperanza y deseo y miedo bajo mis pies, de modo que te sigan noche y día.

Un hombre con una varita de avellano se acerco silencioso; cambióme de repente; aparecí diferente y ahora mi reclamo es sólo el reclamo de un sabueso; y Tiempo y Nacimiento y Cambio pasan apresurados.

Bien quisiera yo que el Jabalí sin cerdas viniera del Oeste y arrancara el sol, la luna y las estrellas, del cielo, y yaciera en la sombra, gruñendo y acomodándose pare el descanso...

III *EL MARCHITARSE DE LAS RAMAS*

Grité cuando la luna murmuraba a los pájaros: que el pivít llame y el chorlito llore donde quieran; yo ansío tus palabras jocundas y tiernas y compasivas, porque no hay fin para el camino y no hay lugar para mi mente. La luna pálida de miel yacía sobre la colina adormecida, y me quedé dormido sobre un solitario Echtge de torrentes. Ninguna rama se ha marchitado por el viento invernal; las ramas se marchitaron porque les conté mis sueños. Sé de los caminos sembrados de hojas que siguen las brujas, las que emergen (con sus coronas de perlas y sus husos de lana, y su secreta sonrisa) desde el fondo del lago. Sé hacia donde va a la deriva una opaca luna, sé donde las gentes de Danaán tejen y entretejen (danzando cuando la luna se enfría, sobre los prados de la isla) sus pies, cuando la pálida espuma cintila...:

Ninguna rama se ha marchitado por el viento invernal; las ramas se marchitaron porque les conté mis sueños. Sé del campo soñoliento donde los cisnes vuelan en torno, unidos por áureas cadenas, y cantan mientras giran. Un Rey y una Reina están vagando allí, y el somido tanto los ha alegrado y desesperanzado, tanto ensordecídolos y enceguecídolos de sabiduría, que siguen vagando hasta que los años desaparezcan; yo lo sé y lo saben el chorlito y el pivt sobre el Etchge de torrentes...:

Ninguna rama se ha marchitado por el viento invernal; las ramas se marchitaron porque les conté mis sueños..

IV *EL AMANTE OYE EL LLANTO DE LOS JUNCOS*

Vago por la orilla de este lago desolado donde el viento gime en los juncos: hasta que el eje sobre el cual giran los astros se rompa, y haya manos que lancen a lo hondo los estandartes del Este o del

Oeste, y el ceñidor de luz sea desatado, y tu pecho no yazga contra el pecho del Amado en el sueño...

Se escuchó la traducción de los cuatro poemas de Yeats. Ahora se escucha el ciclo de canciones de Peter Warlock, *EL CHORLITO*, interpretado por el barítono John Armstrong, el flautista Murchie, el tañedor de corno inglés, Donagh y el Cuarteto de Cuerdas Internacional integrado por Mangeot, Price, Bray y Shinebourne. Es audición de estreno.

29 XII 1949

CLAUDIO MONTEVERDI
Canciones y Madrigales

Claudio Monteverdi es una de las más altas cimas de la música de todos los tiempos. De su vida y de su obra se ha hablado por extenso en numerosas ocasiones en otros y en estos programas de la Radiodifusora Nacional. Hoy se ofrece un grupo de Madrigales, Canciones y Canzonetas suyas. Monteverdi se impone ante todo por su arte realista, personal, por su manera original de expresar todos los sentimientos del alma humana. Es un pintor profundo de la humanidad, de sus alegrías, de sus dolores y de sus penas. Monteverdi nació en Cremona en 1567 y murió en 1643.

El SEGUNDO LIBRO DE MADRIGALES a cinco voces de Monteverdi es del año 1590. De este Libro se presenta en varias interpretaciones el intitulado *ECCO MORMORAR L'ONDE*. Este madrigal tiene la vaporosa poesía de un lied por su expresión sutil. Es, en forma de cuadro, la exposición tierna e ingenua de la alegría que impregna a la naturaleza al despertarse y del consuelo que a los corazones adoloridos trae la aurora matutina. Musicalmente está tratado el trozo según las reglas de la polifonía vocal. Se escucha el Madrigal de Monteverdi *ECCO MORMORAR L'ONDE* interpretado, primero por el conjunto de cinco voces mixtas dirigido por Nadia Boulanger, luego por el grupo de cantores madrigalistas que dirige Lehman Engel y, finalmente por el Coro de la Scala de Milán dirigido por Vittorio Veneziani.

Al *LIBRO CUARTO DE MADRIGALES* a cinco voces de Monteverdi, publicado en 1603, pertenece el intitulado *COR MIO MENTRE VI MIRO*, del que existe versión con texto en latín. De este Madrigal se escucha un par de versiones. La primera, a cargo del Coro de la Scala, dirigido por Veneziani, y la segunda interpretado por los Coros de la Sinfónica de Concepción (Chile) que dirige Arturo Medina.

En los *SCHERZI MUSICALI* para una o dos voces, publicados en 1632 aparece la canción *MALEDETTO SI L'ASPETTO* (*Maldecido sea el semblante que me hace arder, triste de mí!*) para una voz con bajo continuo. Se va a escuchar esta breve canción en dos versiones. Canta la primera el tenor negro Roland Hayes con piano, y la segunda, la soprano María Castellazi con el conjunto instrumental ARS *REDIVIVA*. Esta versión es seguida de una *romanesca* para dos voces femeninas y continuo, interpretada por María Castellazi (soprano) y Leila Ben Sedira (contralto) con el conjunto instrumental *ARS REDIVIVA*. Esta romanesca se titula *OHIME, DOV'E IL MIO BEN* (*Ay de mí, donde esta el bien mío!*).

5 I 1950

DELIUS Y SIBELIUS
Canciones

No por mero capricho, ni por la afinidad fonética de sus nombres, se asocian en este programa de canciones a Federico Delius y a Jean Sibelius. Delius (1862-1934) también es autor de bellas canciones, aunque sea más notable su música de otros géneros. Igual sucede con Jean Sibelius (1865).

Hasta tres poemas de Percy Bysshe Shelley puso en música Frederik Delius. Ellas son: *CANCIÓN INDIANA AMOROSA* o sea *SERENATA INDIA - LA FILOSOFÍA DEL AMOR*, y *A LA REINA DE MI CORAZÓN*. De los tres breves poemas de Shelley --con música de Delius-- no he logrado identificar el que intitulase *A LA REINA DE MI CORAZÓN*, por más que he buscádolo en sus obras completas y en selecciones traducidas.

El texto de la *SERENATA INDIA*, de Shelley, es el siguiente (versión de Fernando Maristány):

Durante el primer sueño de la noche,
soñando en tí mi corazón se eleva,
mientras sopla suave y manso el viento
y en el cielo titilan las estrellas.

Soñando en tí, mi corazón se arroba
y un dulce Espíritu, que en mi estancia vaga,
me conduce --quién sabe por que medios--
hasta el mismo dintel de la ventana.

Languidece el errante vientecillo
entre tinieblas; el silencio fluye;
el ámpac en vapores va exhalándose
tal como el sueño en pensamientos dulces.

El plañir de los tristes ruiseñores
sobre su propio corazón se apaga..,
Tal quisiera extinguirse sobre el tuyo,
oh dulcísima novia de mi alma!

Vén bien mío, levántame del césped;
desmayo, desfallezco de abandono;
dame tu amor, en deliciosa lluvia
de besos en los labios y en los ojos.

Mis mejillas están frias y pálidas,
me late con violencia el corazón...
Ay! , sobre el tuyo una vez más oprímele;
y al fin se quebrará, mi dulce amor!

La contralto Nancy Evans, acompañada al piano, canta la *SERENATA INDIA* de Shelley, música de Delius.

Peter Jacobsen, el novelista danés, autor de *NILS LYNHE* y de *MARIA GRUBBE*, y de no muchos pero sí bellísimos poemas, nació en 1847. Fué botánico distinguido, autor de memorias académicas sobre las flores... *IRMELIN ROSE* puede ser *ROSA DE IRMELIN*, pero su texto sigue arcano para mí. Dado que se trate de una Rosa, de una flor, se le puede adaptar este poemilla, descripción de *MARIA GRUBBE:*

Hay una flor que se llama jacinto de perla: y, como ella es azul, tal era el color de sus ojos. Pero su brillo puro los hacia semejantes a la gota de roció que resbala: profundos también como el zafiro que reposa en la sombra...

IRMELIN ROSE, texto de Jacobsen. Música de Delius. Canta la contralto Nancy Evans, con piano. Ahora vienen dos canciones de Delius, inspiradas en poemas de Shelley de que ya se habló. La canción *A LA REINA DE MI CORAZÓN* (de texto no hallado) y *LA FILOSOFÍA DEL AMOR*... Este es el texto de *LA FILOSOFÍA DEL AMOR*, que se escuchará tras de *A LA REINA DE MI CORAZÓN*. La traducción es de José Pablo Rivas y no muy afortunada:

Se mezclan fuentes y ríos,
y éstos con el Océano;
los vientos se unen también,
con amor, en el espacio.

Nada en el mundo está solo;
la ley divina acatando,
los espíritus se juntan
y se dan estrecho abrazo.

Y nosotros, dueño mio,
¿por qué no hemos de juntarnos?

Los montes besan al cielo,
siempre el mar se está besando;
no hay flor, no hay planta, no hay hierba
que no se bese en el prado.

El sol, a la tierra besa;
la luna, al fiero Océano;
no resuenan mas que besos
en el anchuroso espacio.

Y nosotros, dueño mío,
¿por qué no hemos de besarnos?

El tenor Heddie Nash acompañado al piano por Gerald Moore, canta: *A LA REINA DE MI CORAZÓN* y *LA FILOSOFÍA DEL AMOR*, de Percy Bysshe Shelley, música de Frederik Delius.

Muy difícil obtener los textos de las canciones de Jean Sibelius, cuyos poetas, fineses, escandinavos o bálticos no suelen ser muy conocidos de nosotros. De Jean Sibelius se escuchan algunas canciones, prescindiendo --entonces-- del texto. *SAF, SAF, SUSA*, opus 36 N° 4, se escucha en dos interpretaciones. Canta la primera el tenor Bjoerling con piano, la segunda la contralto Marian Anderson, con piano. Ahora se escuchan otras dos canciones de Sibelius: *ROSAS NEGRAS*, opus 36 N° 1 y *LA CITA*, opus 37 N° 5. Las cantan, en su orden, el tenor Bjoerling y la contralto Anderson.

La otra canción de Sibelius que se presenta, como final de este programa de canciones de Delius y de Sibelius, si es de autor (en lo poético) muy conocido. Como que el texto es de Shakespeare, de *LA NOCHE DE EPIFANÍA*, o lo que queráis... De la escena IV, del Acto II de la obra. Dice el texto:

Ven acá, ven acá, muerte,
y que se me entierro bajo un triste ciprés.

Echate a volar, échate a volar, aliento;
me ha matado una niña cruel y hermosa.

Haced de follaje mi sudario blanco. ¡Oh, preparadle!
Mi figura de muerte, nadie tan fielmente representará.
Ni una flor, ni una dulce flor
se lance sobre mi negro ataúd.

Ni un amigo, ni un amigo salude
mi pobre cuerpo, donde se arrojen mis huesos.
Para evitar miles y miles de sollozos, tendédme, oh!, donde
el amante triste y sincero no pueda hallar mi tumba
para llorar allí.

La contralto Marian Anderson canta *VEN ACÁ, MUERTE...* texto de Shakespeare, música de Jean Sibelius.

26 I 1950

FRANZ LISZT
Lieder

Sin duda que como liederista no logró Liszt la altitud de Schubert, ni de Schumann, ni de Brahms, ni de Wolf, ni cuentan en su obra los lieder entre lo mejor que escribiera. Lo que no quiera decir que no sean obra digna de parearse con muchas de las canciones de los poetas-músicos citados.

De Liszt es dable escuchar una serie de ocho breves lieder cantados todos ellos por el barítono Ernst Wolff quien se acompaña al piano.

Las dos primeras canciones de Liszt, de este programa, son las intituladas *LLENA DE ALEGRÍA Y DE PESAR*, de Goethe, y *DEBE SER ALGO MARAVILLOSO*, con texto del poeta Redwitz.

No se conoce el texto del segundo lied citado. El de Goethe, del *EGMONT*, dice así (y canta Clarita):

Llena de alegría, llena de dolor,
sumida en angustias y cavilación;
anhelar y temblar en penas perennes;
gritos de delicia, tristezas de muerte:
tan sólo es dichosa el alma amorosa...

Viene ahora otra pareja de canciones de Liszt, con texto de Goethe y de von Fallerleben. No se tiene a mano el texto de ellas. Se titulan: *SOBRE TODAS LAS COLINAS HAY PAZ*, y *COMO CANTAN DE BELLO LAS ALONDRAS*. Las interpreta el barítono y pianista Wolff.

Las dos canciones siguientes de Liszt se las inspiró la musa acerba de Heine. Se titulan: *DEL RHIN, EL RÍO SAGRADO*, y *POR LA MAÑANA ME DESPIERTO Y PREGUNTO*. Se dá el texto de la primera, en versión de Otto de Greiff:

Del Rhin, el rio sagrado,
las ondas saben copiar
la mística Colonia
y el alta catedral...

En ella hay una imagen,
en cuero dorado se vé;
las sombras de mi vida
amable llegó a encender...

Rodean flores y arcángeles
la Reina Celestial;
los ojos, mejillas y labios
tan sólo en mi Amor tienen par...

Ernst Wolff, barítono y pianista, interpreta *DEL RHIN, EL RÍO SAGRADO*, y *POR LA MAÑANA ME DESPIERTO Y PREGUNTO*, lieder de Franz Liszt con texto de Heine. Y finaliza la serie de ocho lieder de Franz Liszt, interpretados por Ernst Wolff pianista y cantante, con las canciones intituladas *TU QUE VIENES DEL CIELO*, del *WILHELM MEISTER* de Goethe, y *EN UN PRINCIPIO QUISE DESISTIR*, de Heine.

2 II 1950

GABRIEL FAURÉ
La Buena Canción

Por razones de espacio no se presenta completo el ciclo de canciones de Fauré, inspirado en nueve de los poemas de Verlaine incluidos en su libro titulado *LA BUENA CANCIÓN.*

Por las mismas razones apenas habrá tiempo de dar las versiones prosaicas de los poemas de Verlaine: así será posible escuchar las siete últimas canciones del ciclo. De modo que el programa de hoy se inicia

con las canciones tercera y cuarta del ciclo *LA BUENA CANCIÓN*, de Fauré. Y este es el texto de ellas:

LA LUNA BLANCA

La luna blanca luce en el bosque
de cada rama parte una voz so la enramada...
¡Oh, bien Amada!

Refleja el lago, profundo espejo,
la silueta del sauce negro do el viento llora...
¡Sueña, es la hora!

Un tierno y vasto recogimiento
bajar parece del firmamento que el astro irisa...
(La hora exquisita...)

YO IBA POR LAS RUTAS PÉRFIDAS

Yo iba por las rutas pérfidas
dolorosamente incierto.
Tus caras manos fueron mis guías.

Tan pálida, en el horizonte lejano,
lucía una débil esperanza de aurora.
Tu mirar fué la mañana.

Ningún ruido, sino su paso sonoro,
valor le prestaba al viajero.
Tu voz me dijo Camina aún!

Mi corazón temeroso, mi corazón sombrío,
lloraba, sólo, por la triste vía.
El amor, vencedor delicioso,
nos ha reunido en la alegría.

LA LUNA BLANCA y *YO IBA POR LOS CAMINOS PÉRFIDOS*, del ciclo *LA BUENA CANCIÓN*, de Fauré (texto de Verlaine) las canta el barítono Panzerá, con piano.

Quinta en el ciclo de Fauré, esta canción, en el libro de Verlaine, es la quince de *LA BUENA CANCIÓN*, es éste su texto:

EN VERDAD, CASI TENGO MIEDO (faltan los primeros versos)

Y que os bastaría un gesto, una palabra, un guiñar de ojos,
para vestir todo mi ser de luto por su celeste ilusión...
Pero, de preferencia, yo no os quiero ver
--el porvenir fuérame sombrío y fecundo en penas innúmeras--
sino a través de una inmensa esperanza,
sumergido en la ventura suprema de decirme, aún y por siempre
--a despecho de acedos retornos-- que yo os amo, que yo te amo... !

Para la sexta canción de Fauré se dispone de una traducción de Enrique Díez Canedo que dice así:

Antes de que al ocaso te deslices, lucero matinal de puro brillo,
--mil codornices cantan en la campiña entre el tomillo--
Vuelve, lucero, al mísero poeta, de ojos llenos de amor, de suave
/ anhelo,
--la alondra inquieta con el día que nace, sube al cielo--
Vuelve de tu mirar el rayo fijo que anega el puro azul de la mañana;
--qué regocijo por todo el campo entre la mies lozana!--

Lleva después el pensamiento mío, llévalo allá, lejos de aquí,
/ muy lejos!
--Brilla el rocío sobre el henal con gárrulos reflejos--.

Y alumbre el grato ensueño en que retiene la paz del sueño
/ a la mujer que adoro...
--presto, que viene, presto, que ya se acerca el sol de oro--.

ANTES DE QUE AL OCASO TE DESLICES, de Fauré, cantada por el barítono Panzerá, con piano. Las que vienen ahora son dos breves canciones y de las más bellas del ciclo. Dice la séptima canción:

Así, será un claro día de estío. El gran sol, cómplice de mi alegría,
hará, entre el satín y la seda, más bella aun vuestra belleza amada...
El cielo, todo azul como altísimo toldo,
se estremecerá suntuoso en grandes pliegues
sobre nuestras frentes dichosas que habrán palidecido
por la emoción de la dicha y la espera;
y cuando venga la noche, será muy dulce el aire
que jugará, acariciante, en vuestros velos,
y las miradas apacibles de las estrellas
benévolamente sonreirán a los esposos.

Esta melodía está enlazada, en la grabación de que se dispone, a la octava, cuyo texto --en prosa-- dice:

¿No es verdad?, a despecho de tontos y de malos,
—que no dejarán de envidiar nuestra ventura—
que seremos a veces orgullosos y siempre indulgentes...

¿No es verdad? Iremos alegres y lentos, por la vía
modesta que nos muestra, sonriendo, la Esperanza,
cuidando poco de que se nos ignore o se nos vea.

Aislados en el amor como en un bosque negro,
nuestros dos corazones, exhalando su ternura apacible,
serán dos ruiseñores que cantan en la noche.

En cuanto al Mundo, ya sea hacia nosotros irascible
ya sea dulce... ¿qué impórtannos sus gestos? Bien puede,
si quiere, acariciarnos o tomarnos por blanco.

Unidos por el más fuerte y el más querido lazo,
y, poseyendo, a más, la armadura diamantina,
a todos sonreiremos y no temeremos nada.

Sin preocuparnos de lo que nos destina
la suerte, iremos, sin embargo, al mismo paso,
las manos en las manos, con el alma infantil
de los que se aman sin reatos... ¿no es así?

El barítono Panzerá (al piano la señora Panzerá) interpreta las séptima y octava canciones del ciclo *LA BUENA CANCIÓN* de Fauré (poesía de Verlaine). *EL INVIERNO CESÓ* es la última canción del ciclo. Este el el texto de Verlaine --en prosa--:

El invierno cesó: la luz es tibia y danza --desde el suelo al
/ firmamento claro.
Es fuerza que el corazón más triste ceda a la inmensa alegría
/ esparcida en el aire.
Aun este Paris malhumorado, enfermo, parece que acogiera los
/ jóvenes soles y, como para un inmenso abrazo, extiende los mil
/ brazos de sus techos bermejos.
Tengo --desde hace un año-- la primavera en el alma, y el verde
/ retorno del dulce floreal

--así como una llama rodea una otra llama-- pone de lo ideal sobre
/ el ideal mío...
El cielo azul prolonga, realza y corona el inmutable azul donde ríe
/ mi amor.
Es bella la estación, buena mi parte; a todas mis esperanzas el
/ turno les llegó.
Que venga el estío! Que vengan también otoño e invierno! Y cada
/ estación
será encantadora, oh tú, que decoras esta fantasía y aquesta razón!

Los esposos Panzerá interpretan la canción final del ciclo *LA BUENA CANCIÓN* (poesía de Verlaine) música de Gabriel Fauré.

9 II 1950

HEITOR VILLA-LOBOS
Canciones

Probablemente es Heitor Villa-Lobos el más grande y prolífico de todos los compositores sud-americanos contemporáneos. Nació en Rio de Janeiro el 5 de marzo de 1887. Casi completamente autodidacta, combina en su música elementos rítmicos típicamente sud-americamos, exóticas y primitivas cualidades de la música nativa de las tribus indígenas del interior del Brasil, con las muy ricas e intensamente originales ideas de su propia muy fértil imaginación.

Las *SERESTAS* o *SERENATAS* contienen una combinación de todos los elementos que integran la música de Villa-Lobos. Aunque fueron escritas entre 1925 y 1926, en la época en que el compositor vivió en Paris, son esas *SERENATAS* de sabor puramente brasileño y puntualizado por contagiosos ritmos suramericanos. La serie original de *SERESTAS* era de doce números. Villa-Lobos agregó dos más en 1943. Se escuchará hoy una media docena de canciones de Villa-Lobos: cinco *SERESTAS* o *SERENATAS* y una *MINIATURA*.

La primera de las *SERESTAS* (la N°5) se titula *MODINHA* o sea una canción de amor, melancólica. Este es su texto aproximado (*):

En la soledad de mi vida moriré, querida, de tu desamor. Aunque ahora me desprecias te amaré constante, sin que hasta tí, distante, llegue la triste voz del trovador. Muy dichosa te quiere! Mas si un día toda esa alegría se mudase en dolor, oirás --desde el pasado-- la voz de mi cariño, repetir, muy bajo, la tierna y triste confesión de mi amor...

La mezzo-soprano Jennie Tourel, con orquesta dirigida por Heitor Villa-Lobos, interpreta esta *MODINHA* y las siguientes canciones del ilustre compositor brasileño.

Ahora se escuchan las *SERESTAS* Nº 9 y Nº 6, intituladas *ABRIL* y *EN LA PAZ DEL OTOÑO*. Este es el texto de *ABRIL: Después del súbito chaparrón que inundó campos y colinas, el cielo está azul..., huyeron las nubes... Viene de los verdes matorrales húmedos una frescura acariciante: la frescura de las húmedas bocas. Y dulcemente, sobre la ciudad, cae la tarde en tonalidades róseas, como nuncio de buen tiempo...*

El texto de *EN LA PAZ DEL OTOÑO* es así: *En la paz del otoño, grave, profunda, tu cuerpo de ave, leve, ligero, sobre la alameda llena de rosales que el luär inunda... Sombra de seda, pluma liviana, tu cuerpo suave, sobre la alameda, es como un rosal lleno de rosas, en la paz del otoño...*

Jennie Tourel, con orquesta, canta las *SERESTAS* Nº 9 *ABRIL* y N° 6, *EN LA PAZ DEL OTOÑO*. Viene ahora una *SERESTA* (la N° 8) intitulada *CANCIÓN DEL CARRERO*, una canción muy típica:*Na! Na! Eh...! Vienen de lejos dos carreros, con la tristeza sentimental de la canción de los boyeros... Qué dulzura en los carreros ocultos por el matorral! En las oquedades de la playa triste solloza el mar... Solloza el mar... La tarde declina, y el mar, en el lienzo de la playa enjuga sus ojos, del llorar... Eh...! Na...! Na...!*

Jennie Tourel, con orquesta dirigida por el compositor, canta la *CANCIÓN DEL CARRERO*. Siguen ahora la *SERESTA* Nº 10, llamada *DESEO*, y la *MINIATURA* Nº 6, titulada *CAMPANA DE ALDEA*. *DESEO* dice así: *Por la ventana abierta veo la luna colgada de una rama, como una fruta. Como una fruta de plata, grande y fría. En las alas bermejas de un beso, mi pensamiento vuela hacia el fruto plateado, como un insecto. Ah...!*

El texto de *MINIATURA* (*Campana de Aldea*) es éste:

Campana, corazón de la aldea,
corazón, campana de la gente...
La una conmueve cuando bate...
El otro late cuando siente...

Es posible escuchar una segunda versión de la *SERESTA* Nº 6, *EN LA PAZ DEL OTOÑO*, cantada por la soprano Beatriz Leal-Guimaraes, acompañada al piano, por Berta León Veloso.

16 II 1950
* Traducción de León de Greiff?

DE EL CLARO DE LUNA
Beethoven - Schumann - Fauré - Hahn y Debussy

No se trata de una antología de *claros de luna*, ni de nada semejante, sino de mostrar breves ejemplos de interpretación musical de ese *paisaje poético*.

Y en un caso especial, de todo lo contrario, es decir, de una interpretación, quizá poética, de una pieza musical que seguramente nada tuvo que ver en un principio con ningún *CLARO DE LUNA*, pero que nadie conoce con otro nombre...

La obra musical en referencia es la célebre *SONATA QUASI FANTASÍA EN DO SOSTENIDO MENOR*, que no consta de los cuatro movimientos tradicionales (*ADAGIO - ANDANTE*

- *MINUETO* o *SCHERZO* y *ALLEGRO*) sino que sólo tiene tres y comienza con un *ADAGIO* --que, él solo, ya sería una sonata--.

Berlioz habla de dicha *SONATA* en estos términos:

Hay una obra conocida con el nombre de SONATA EN DO SOSTENIDO MENOR, cuyo Adagio es una de esas poesías que la lengua humana no sabe como designar. Los medios empleados son muy simples: la mano izquierda expone dulcemente amplios acordes de carácter solemnemente triste y cuya duración permite a las vibraciones del piano extinguirse gradualmente sobre cada uno de ellos; más alto, mientras unos dedos de la mano derecha arpegian una figura de acompañamiento obstinado, cuya forma no varía casi desde el primero hasta el último compás, los otros hacen oir una especie de lamento: eflorescencia melódica de esa sombría armonía...

Se contaba en Viena --dice Lenz-- que Beethoven, enamorado de Julieta Guicciardi, habría improvisado el *ADAGIO* bajo el emparrado de un jardín. De allí el nombre de *LAUBEN SONATE* como la llaman algunos exclusivos. Todo era convencional en Viena y los artistas se creían muy avanzados cuando ponían los puntos sobre las *íes*. Pasábase por conocedor cuando se llamaba al TRIO EN RE MAYOR opus 70, *TRÍO DE LOS ESPÍRITUS*; el *CUARTETO* opus 74, lleva el nombre de *CUARTETO DE LAS ARPAS*, por los *pizzicati* del primer *ALLEGRO*; y guay de quien no lo llame así!.

El mote de *SONATA CLARO DE LUNA*, se lo dió Rellstab. Rellstab compara la sonata a una barca que visita los parajes salvajes del *LAGO DE LOS CUATRO CANTONES*, en Suiza, bajo un *claro de luna*; no tiene otro origen lo de *SONATA CLARO DE LUNA*. Y guay de quien no la llame así!

Lenz dice que el *ADAGIO* es, más bien, un mundo de los muertos o el epitafio musical de Napoleón: *ADAGIO SOBRE LA MUERTE DE UN HÉROE!*

Liszt nombra el segundo movimiento de la *SONATA una flor entre dos abismos*. De cortas proporciones, agrega von Lenz, es como *una gota de rocío que reflejara un planeta*.

De modo que ha habido muchas interpretaciones literarias de la *SONATA QUASI FANTASIA EN DO SOSTENIDO MENOR.*

El final de esta *SONATA QUASI FANTASIA* que estaría tan bien nombrada llamándola *FANTASIA QUASI SONATA*, es *un fluir de lava encendida*.

De modo que se escuchará la *SONATA QUASI FANTASIA EN DO SOSTENIDO MENOR* (opus 27 N° 2) o *SONATA* Nº 14, o *SONATA CLARO DE LUNA*, de Luis van Beethoven, interpretada por Egon Petri. Consta de tres movimientos que son:

ADAGIO SOSTENUTO (o sea paseo en barquichuelo por el lago de los cuatro cantones, *al claro de luna*) - *ALLEGRETTO* (o sea *una flor entre dos abismos*, o *una gota de rocío que reflejara un planeta*) y *PRESTO AGITATO* (o *río de lava encendida, erupción espontánea* de un volcán), para complacer a los aficionados exégetas.

CLAROS DE LUNA célebres podrían ser algunas de las siguientes poesías: *NOCHE DE LUNA*, del poeta alemán Joseph von Eichendorff; *LA HORA EXQUISITA*, y *CLARO DE LUNA*, de Paul Verlaine, entre las interpretadas frecuentemente por los músicos, y más asequibles en grabaciones.

Un lied de Schumann, interpreta la poesía de Eichendorff. Y esta es una versión aproximada, no mucho (*), de la poesía:

Parecía que en el silencio
a la tierra hubiese besado el cielo,
y que, en la claridad de las flores,
siempre ella soñase con él.

La brisa erraba por los campos,
dulcemente ondulaban las espigas,
y los bosques apenas susurraban:
tan luminosa era la noche.

Y mi alma, bajo las estrellas,
entreabriendo sus alas,
tomó su vuelo en el cielo tranquilo,

como al llamado del hogar!

El barítono Friedrich Schorr, acompañado al piano por Fritz Kitzinger, canta *NOCHE DE LUNA*, de Schumann. De *LA HORA EXQUISITA*, de Verlaine, son muy conocidas las interpretaciones musicales de Gabriel Fauré y de Reynaldo Hahn. La frágil y sutil poesía de Verlaine --que hace parte de su libro *LA BUENA CANCIÓN*--, se presta poco para una versión apresurada, y no literaria (*).

Dice así el *Pobre Lelián*:

La luna blanca luce en el bosque.
De cada rama parte una voz
bajo el follaje...
oh bien-amada!

Copia el estanque, profundo espejo,
la silueta del sauce negro
donde el viento llora...
soñemos... es hora...

Un vasto y tierno sosiego
parece descender del firmamento
que el astro irisa...
Es la hora exquisita.

Maggie Teyte (soprano) y Gerald Moore al piano, interpretan *LA HORA EXQUISITA* de Verlaine, música de Reynaldo Hahn.

Del *CLARO DE LUNA* de Verlaine, hay también dos célebres versiones: una de Claudio Debussy, otra de Gabriel Fauré. *CLARO DE LUNA*, hace parte de las *FIESTAS GALANTES*.

Su traducción (*) --perdón-- es:

Vuestra alma es un paisaje escogido
que encantan enmascarados y bergamascos
tañendo el laúd y danzando, y casi
tristes bajo sus disfraces fantástico.

Aunque cantando, en el modo menor,
al amor vencedor y a la vida oportuna,
no parece que creyesen en su felicidad,
y su canción se mezcla al claro de luna.

Al tranquilo claro de luna triste y bello
que hace soñar a los pájaros en los árboles
y sollozar de éxtasis a los surtidores...
los grandes surtidores esbeltos, entre los mármoles.

El barítono Charles Panzerá, y la señora Panzerá, al piano, interpretan *CLARO DE LUNA*, de Verlaine, música de Gabriel Fauré.

Una obra importante de Debussy es la *SUITE BERGAMASCA*. Su título constituye evidentemente una reminiscencia de Verlaine. La obra debería comprender un *PRELUDIO*, un *MINUETO*, un *PASEO SENTIMENTAL* y una *PAVANA*... pero apareció publicada

en 1905, con estos cuatro trozos: *PRELUDIO - MINUETO - CLARO DE LUNA* (posiblemente la primitiva *PASEATA SENTIMENTAL*) y *PASAPIÉ*. El *CLARO DE LUNA*, es de carácter evidentemente *debisista*... y nada tiene que ver con su canción --texto de Verlaine-- que lleva el mismo título. De esta obra hay un arreglo para orquesta. Se escuchará *CLARO DE LUNA*, de la *SUITE BERGAMASCA*, de Claudio Aquiles Debussy, interpretado por el pianista Walter Gieseking.

2 III 1950

* Traducción de León de Greiff?

MAURICE RAVEL
Canciones Hebreas y Canciones de Madagascar

Antes de escucharse las *TRES CANCIONES DE MADAGASCAR* de Ravel, compuestas en 1925, se ofrece un grupo de otras tres canciones suyas algo anteriores. Son *TRES CANCIONES HEBREAS* compuestas, una de ellas en 1910 y las restantes en 1914.

Los *TRES CANTOS HEBREOS* de Ravel se titulan: *KADDISH* (Oración por los muertos), *MEYERKÉ* y *EL ENIGMA ETERNO*, y los interpreta la soprano Madeleine Grey, con acompañamiento de piano. *KADDISH* es una salmodia con algunas inflexiones vocalizadas sostenidas, hasta el *Amén* final por amplios acordes ligeramente empenachados de arpegios delicados. *EL ENIGMA ETERNO* es de estilo menos rígido. Y las *TRES CANCIONES HEBREAS*

de Ravel prefiguran los futuros *CANTOS JUDÍOS* de Darius Milhaud.

En 1925 Ravel aceptó el encargo (de la Señora Coolidge) de componer una composición para sus de ella habituales conciertos de música de cámara. Ravel compuso entonces una novedosa forma de cuarteto: utilizó la voz humana como instrumentó principal, secundada por el violoncello, la flauta y el piano. Se había interesado por una colección de poemas nativos de Madagascar vertidos al francés (en el siglo XIX) por Evaristo de Parny. Eligió tres de ellos para ponerlos en música. Las *TRES CANCIONES DE MADAGASCAR* constituyen un ejemplo de la habilidad raveliana para identificarse con lo que busca interpretar (dice Madeleine Goss). En este caso es su propia rebeldía interior la que se expresa cuando los oprimidos nativos cantan sus penas, y la música compuesta por él es, a pesar de cierto bárbaro sarcasmo, una dramática revelación del sufrimiento humano. Ravel consideraba esta obra entre las mejores suyas. *NAHANDOVE*, la primera de las *TRES CANCIONES DE MADAGASCAR*, evoca un ambiente voluptuoso, erótico. Habla de la hermosa *NAHANDOVE* cuyos besos penetraban hasta el alma de su amante. El ritmo, a manera de un arrullo, es sincopado; primero va una larga recitación con cello obligado en estilo contrapuntístico; luego se encargan del

acompañamiento la flauta y el piano. Las últimas palabras de la canción dicen:

Partes, y yo languideceré en la nostalgia y los deseos; languideceré hasta la noche...: volverás esta noche, Nahandove, oh bella Nahandove...

NAHANDOVE y las otras dos *CANCIONES DE MADAGASCAR* de Ravel, la canta la soprano Madeleine Grey, con acompañamiento de flauta, violoncello y piano, bajo la dirección del compositor, Maurice Ravel.

La segunda *CHANSON MADECASSE*, de Ravel se titula *AOUA* (aúa) y es un grito de rebeldía contra la esclavitud y la tiranía de la raza blanca. Empieza con una llamada salvaje:

Aúa! Aúa! Desconfiad de los blancos, oh hijos de la costa...!

El extraño ritmo acusa una amenazante corriente oculta, producida por los efectos de tam-tam del piano. Luego de prevenir a los nativos contra la opresión de los hombres blancos, la canción termina con las palabras: *el cielo ha combatido por nosotros: ha hecho caer sobre ellos las lluvias, las tempestades y los vientos emponzoñados...! Ya no existen... y nosotros vivimos, vivimos libres...!*

Escúchese *AÚA*, canción belicosa de Ravel.

Después del belicoso *AÚA* viene, como tercera y última canción del grupo, la titulada *ES MUY DULCE ACOSTARSE DURANTE EL CALOR.*

Este apacible nocturno --dice la Sra Goss-- *canta la paz vespertina: es muy dulce tenderse... bajo un árbol frondoso y esperar la refrescante brisa de la noche... El comienzo es un diálogo entre la flauta y la voz humana; en el piano hay pasajes que producen una sensación de gongs, mientras que el violoncello toca en pizzicato, imitando el tam-tam africano. Termina la canción al cantarse: El viento de la noche se levanta; la luna empieza a brillar a través de los árboles del bosque. Anda..., y prepara la comida...*

Madeleine Grey, con flauta, violoncello y plano, interpreta la última de las *TRES CANCIONES DE MADAGASCAR* de Maurice Ravel. Es la que empieza con este texto: Es dulce descansar durante el calor bajo un árbol frondoso, y esperar a que el viento de la noche traiga frescura. Mujeres, acercaos...

4 V 1950

CANCIONES INSPIRADAS EN TEXTOS DE SHAKESPEARE
2º Programa

En programa anterior se escuchó un grupo de canciones de Tomás Agustín Arne y Roger Quilter --músicos ingleses-- inspiradas en Shakespeare. En el programa de hoy se presenta otro grupo de canciones. Los autores de la música son, unos, no tan conocidos, otros definitivamente ignorados: como que las primeras canciones de hoy son de autor anónimo,

contemporáneo o contemporáneos de Shakespeare, y anteriores: pues las canciones en referencia eran conocidas y Shakespeare las incorporó en *OTHELLO* y *HAMLET*.

En la escena III del Acto IV de Otelo, le cuenta a Emilia, Desdémona: *Mi madre tenia una doncella de nombre Bárbara. Se había enamorado, y encontróse con que el galán a quien amaba se volvió loco y la abandonó. Sabía cierta canción del Sauce; era una antigua canción, pero expresaba bien su destino, y murió cantándola. ¡Esta noche no quiere írseme del alma esta canción!* Y canta Desdémona:

La pobre alma sentóse suspirando al pié de un sicomoro,
cantad todos al sauce verde;
la mano sobre su seno, la cabeza sobre su rodilla,
cantad: Sauce, sauce, sauce...;
las frescas ondas corrían tras ella y murmuraban sus suspiros
/ cantad: sauce... sauce... sauce;
sus lágrimas amargas caían y ablandaban las piedras...
Cantad: sauce... sauce... sauce...
Cantad todos que un sauce verde debe ser mi guirnalda...

Canta *LA CANCIÓN DEL SAUCE*, de *OTELO* de Shakespeare, música de autor desconocido, la soprano María Houston.

(texto incompleto) 1º VI 1950

ROBERT SCHUMANN
Vida y Amor de una Mujer

En lugar de unas canciones de compositores rusos --Dargomuijski, Chaikovski y Gretchaninov-- se ofrece parte del ciclo schumaniano *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER.*

Wilhelm Schlegel decía de las poesías de Adalbert von Chamisso: *huelen a mal tabaco de cantina.* Es este un juicio asaz severo. Por lo demás --agregan dos críticos musicales franceses-- hay que reconocer que las *impertinencias* son raramente justas. Se encuentra --en realidad-- y en las poesías de Chamisso, delicadeza de sentimiento, pasión contenida, y, a menudo, sincera emoción. Estas cualidades se afirman en *AMOR Y VIDA DE UNA MUJER*, poesías de Chamisso, música de Schumann.

AMOR Y VIDA DE UNA MUJER es un corto poema de exquisito sabor musical. Hay en este ciclo de lieder de Schumann páginas de muy rico colorido, encantadoras y llenas de sentimiento, tales como el lied N° 2: *EL, DE TODOS EL MÁS APUESTO*, el N° 4: *TÚ, ANILLO DE MI DEDO,* de inspiración delicada, y... casi que los restantes lieder del ciclo.

Para Basch, *Chamisso, ese poeta nacido en Francia, cantó --mejor que no importa cual poeta alemán-- el amor germano, el amor, a la vez etéreo y doméstico, el don humilde de la mujer al hombre que la eligiera..., ese amor nupcial, único amor que hizo vibrar a Schumann...*

Se escuchan de este ciclo los primeros cuatro Lieder, cada uno en dos versiones. El texto de Von Chamisso para el primer lied del ciclo es así: *Desde que lo veo creo estar ciega; a donde vayan mis miradas sólo a él lo veo. Como si soñara despierta, su imagen flota ante mí, y en la profunda obscuridad resalta más clara. Lo demás me parece opaco y descolorido; ya el retozar de las hermanas no me atrae; preferiría llorar en mi alcoba, pues, desde que lo veo creo estar ciega...*

Cantan este lied: primero, la soprano Helen Traubel, y luego la soprano Lotte Lehmann, con piano.

El segundo lied de *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*, opus 42 de Schumann (texto de Chamisso) dice: *Él, de todos el más apuesto, cuan suave y cuan bueno! Labios graciosos, ojos claros, claro espíritu y firme valor. Como allá en el azul profundo brilla clara y espléndida esa estrella, así él, en mi cielo, brilla claro y espléndido, alto y lejano. Vaga por tu sendero, que quienes miren tu fulgor lo mirarán humildes, y serán felices. No escuches mi quieta plegaria a tu felicidad consagrada; no te dignes mirar a esta humilde doncella, oh alta estrella del esplendor! Sólo las más dignas de todas merecen tu elección; yo quiero mil veces bendecir lo alto; quiero alegrarme y llorar, pues soy feliz; si ha de romperse el corazón, ¿qué importa? Él, de todos el más apuesto, cuan suave y cuan bueno! Labios graciosos, ojos claros, claro espíritu y firme valor.*

Dos versiones de este segundo lied de *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*. Helen Traubel primero, y luego Lotte Lehmann.

El lied tercero del ciclo, tiene este texto: *No puedo entenderlo ni creerlo: todo ha sido como un sueño; cómo, entre todas, a mi me enalteció e hizo feliz? Fué como si me dijera: Tuyo soy eternamente, y todavía me parece estar soñando. Dejadme morir en el sueño, reclinada en su pecho; ahogarme en la muerte feliz, en la infinita dicha de las lágrimas. No puedo entenderlo ni creerlo, todo ha sido como un sueño...*

Los mismos intérpretes: Helen Traubel, soprano, y van Vos, piano y Lotte Lehmann y Bruno Walter, para este Lied N° 3 del ciclo *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*, de Schumann. Entre los más bellos de todos los lieder de este ciclo y de Schumann, se cuenta el que viene ahora, de melodía delicadísima. Dice el poeta Chamisso: *Tu, anillo de mi dedo, mi anillito de oro, te oprimo feliz en los labios y en el corazón. Habla soñado en el sueño feliz de la infancia, y me hallé sola y perdida en el desierto, en infinito espacio. Tú, anillo de mi dedo, tu me has abierto los ojos a la dicha inagotable de la vida. Quiero servirlo, y darme a él iluminada en su fulgor. Tú, anillo de mi dedo, mi anillito de oro, te oprimo feliz en los labios y en el corazón...*

Quizá se alcance a escuchar este lied del ciclo *VIDA Y AMOR DE UNA MUJER*, en dos versiones. Helen Traubel interpreta la primera. Si se alcanza, Lotte Lehmann canta el lied, una segunda vez.

22 VI 1950

ROBERT SCHUMANN
Lieder - Melodías Hebreas de Byron

Con texto de cuatro de las *MELODÍAS HEBREAS* de George Gordon --Lord Byron-- compuso Robert Schumann, sendos lieder.

El primero de ellos lo incluyó en su ciclo intitulado *MIRTOS,* opus 25, del año 1840. Los tres restantes en un breve ciclo especial: *TRES LIEDER DE LAS MELODÍAS HEBREAS DE LORD BYRON*, opus 95, de los años 1849-1851. Estos últimos con acompañamiento de piano o harpa.

El primero de los cuatro se titula *MI ALMA ESTÁ TRISTE*. El poeta Rafael Pombo la tradujo en 1852. No es una versión muy afortunada. Se da ésta, en prosa:

MI ALMA ESTÁ TRISTE

Pronto pulsa el arpa, que anhelo escucharla; y que tus ágiles dedos mezclen sus murmullos a mi oído. Cara es la esperanza a mi corazón, y tus sones la encantarán; si en mis ojos brilla una lágrima, correrá, y cesará de arder mi cerebro.

Pero que la melodía sea fiera y profunda, que tus notas no canten la alegría; te lo digo, juglar, llorar debo, o si no se me rompe el corazón; pues ha nutrido tristeza y ha sufrido en largo silencio insomne; y ahora está listo a saber lo peor, y a romperse, o a cantar.

MI ALMA ESTÁ TRISTE de Byron y de Schumann. Canta la mezzo-soprano Blanche Thebom, con acompañamiento de la arpista Laura Newell. Este es el texto de la segunda de las *MELODÍAS HEBREAS* de Byron:

Los días se han cumplido, tu fama empieza, los cantos de tu tierra registran los triunfos de su hijo dilecto, las matanzas de su espada! Sus hazañas, los campos que ganó, la libertad que restauró!

Aunque caíste, mientras estamos libres, no gustarás la muerte! La sangre generosa que de ti brotó no quiere resbalar; en nuestras venas su fluir será el espíritu que nos aliente! Tu nombre, a lo largo de nuestras huestes agresivas, será el grito de batalla! Tu caída, el tema del canto coral vertido por voces virginales. El llorar

(texto inconcluso) 20 VII 1950

CLAUDIO MONTEVERDI
Canciones y Madrigales

En el octavo libro de Madrigales de Monteverdi y que bautizara *MADRIGALES GUERREROS Y AMOROSOS* (fué publicado en 1638, cinco años antes de su muerte) figuran numerosas obras que señalan la evolución gigantesca --pero siempre lógica y mesurada-- de este compositor admirable en sus osadías, de este pensador musical, cada día más dominador de su técnica y liberado definitivamente de las formas rígidas que aprisionaban al Madrigal. De este libro de *MADRIGALES GUERREROS Y AMOROSOS* de Claudio Monteverdi, se escuchará el Madrigal a seis voces intitulado *AHORA QUE*

EL CIELO Y LA TIERRA, interpretado por el conjunto vocal e instrumental de Nadia Boulanger. Tras de este Madrigal, se escucha el célebre *LAMENTO DE ARIANA*, en su forma de madrigal a cinco voces y continuo, interpretado por el mismo conjunto.

Es entendido que Claudio Monteverdi es una de las más altas cimas de la música de todos los tiempos. Nació en Cremona en 1567 y murió en 1643. En 1608 compuso su célebre y desaparecida ópera *ARIANA*. Fué presentada el 28 de mayo. El aria de Ariana --que acaba de escucharse en forma de Madrigal-- y en la que Monteverdi expresa por cuenta de Ariana su desolación por el abandono de Teseo, fué cantada con tanto sentimiento y tanta expresión que conmovió a todo el auditorio: los ojos de todas las damas se velaron de lagrimas. De toda la ópera *ARIANA* de Monteverdi no se conoce sino esta queja de Ariana, que se suele llamar *LAMENTO*, y cuyas primeras palabras son: Ah, déjame morir!. El aria está precedida de un recitativo admirable: Oh Teseo! Teseo mío! Pero antes de escuchar el *LAMENTO DE ARIANA* en su forma primera y completa (con el recitativo) se presentara otra vez como Madrigal cantado por el Coro de la Sinfónica de Concepción (Chile) y luego en el arreglo de Floridia, para bajo y piano. Canta Pinza esta segunda versión.

El monólogo o Lamento o recitativo que precede el Aria de Ariana, consta de 85 versos. Empieza así el recitativo:

Ah, dejadme morir. Quién podría aquí consolarme? Mi suerte es muy amarga y extremada mi angustia. Dejadme morir... Ah, dejádme morir! Oh Teseo, oh, Teseo mío! Tú, a quién a pesar de todo quiero llamar mío aún, a pesar de tu fuga, ah, cruel..., tu fuga ante mis ojos! Ah! retorna Teseo, oh! Teseo mío!.

Oh Dios! Una sola mirada hacia la pobre Ariana que dejó por tí su dulce patria y que, en esta playa, va a servir de alimento a bestias feroces sin piedad por sus lágrimas...

Oh! Teseo! Oh, Teseo mío! Si tu supieras cómo se aflige la pobre abandonada! Traidor, traidor! Dónde la fe que me juraste?

Hacia el final del recitativo dice Ariana:

Oh, muerte! Única esperanza de Ariana. Feliz soy, soy dichosa. Muerte: condúceme de la mano... Pero que el traidor, el infiel, si vuelve un solo instante su pensamiento hacia mí..., que reciba de tí mi último suspiro...

Y luego el aria, con el texto inicial:

Dejádme morir, ah, dejádme morir! Y quién podría aquí consolarme? Mi suerte es muy amarga y extremada mi angustia! Dejádme morir, ah! dejádme morir!

Se escucha el *LAMENTO DE ARIANA* en su integridad, es decir precedido del maravilloso recitativo. Canta la soprano Gabriela Gatti, con la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Vincenzo Belleza.

10 VIII 1950

HENRI DUPARC
Melodías

Las melodías de Henri Duparc son evidentemente obra de un exquisito poeta-músico. Poeta, no porque haya escrito poesías, por lo menos en verso, ya que su prosa y su sensibilidad crítica si son las de un raro poeta; poeta Duparc por inasibles, indecibles razones, cuya enumeración no es ahora oportuna.

Este músico francés, de trágico sino, es célebre y glorioso con una obra pequeña. Pequeña en volumen: imponderable en calidad. Su obra restringida, la realizó entre sus 20 y sus 35 años, para luego silenciarse. Su *CANCIÓN TRISTE* es de 1868. *LA INVITACIÓN AL VIAJE* y *LA OLA Y LA CAMPANA*, las compuso en plena guerra franco-prusiana, durante el sitio de Paris. PHIDYLÉ es de 1883, y *LA VIDA ANTERIOR,* de 1884.

Trece melodías constituyen todo el glorioso bagaje de Duparc, que cortó su obra en 1885. De aspecto robusto, enérgico, Duparc no volverá a escribir una sola nota hasta su muerte, acaecida en 1933.

Hoy, en el programa, se escuchará algo de lo más conocido de Duparc. La primera melodía suya para hoy es *PHIDYLÉ*, con letra de Carlos Leconte de Lisle el criollo parnasiano, de producción ingente y burilada, al par (burilada a maravilla), cuyos *POEMAS ANTIGUOS - POEMAS BÁRBAROS,* y *POEMAS TRÁGICOS*, suscitaron --por lo menos-- los dos primeros libros de *LA LEYENDA DE LOS SIGLOS* del *PADRE HUGO*.

PHIDYLÉ dice así:

Blanda es la hierba para el sueño, bajo los frescos álamos.
En el declive de las fuentes musgosas, que por los prados en flor,
germinantes, se pierden bajo los matorrales negros, reposa,
/ oh Phidylé!
El sol sobre las hojas radia, y te invita al sueño.
Por entre el trébol y la mejorana, solas, a plena lumbre,
cantan las abejas errátiles. Un cálido perfume circula por
los senderos. Inclinanse las rojas flores de los trigos.
Los pajarillos, rasando con el ala la colina, buscan la sombra...
Reposa, oh Phidylé!

Más, cuando el astro recostado sobre la curva deslumbrante,
verá apacigüarse sus ardores... ¡tu más bella sonrisa,
tu beso preferido, recompensen mi espera!

Canta *PHIDYLÉ*, de Leconte de Lisle y de Duparc, el barítono Charles Panzerá, con orquesta.

(texto incompleto) 17 VIII 1950

MODESTO MUSORGSKI
Lieder

Este es un programa variado, de lieder de Musorgski, el primer lied de esta serie se titula *EL ORGULLO*, que es una muestra excelente de pura caricatura. *La silueta del personaje es precisa: el arte del músico no sabría agregarle gran cosa sin deformarla* --dice Calvocoressi--. Pero la oportuna aplicación de los procedimientos habituales de Musorgski no ofrece, tal inconveniente. El acompañamiento traduce la marcha pomposa del orgulloso sujeto; las inflexiones del lenguaje son acentuadas hasta la exageración. Los pianísimo y los fortísimo alternan bruscamente, matizados --además-- por intenciones expresivas subrayadas minuciosamente...: *Pomposo... Semplice... Senza espressione... Marziale...* Pero todo esto no basta para comunicarle a la música el carácter de intrínseca bufonada del texto. El texto, de Alexis Tolstoy, es el siguiente:

El Orgullo, que marcha inflándose...
de altura no tiene sino algo más de un metro, pero su sombrero
/ mide dos metros largos...
Iría con gusto a ver a su papá, a su mamá, pero la puerta de su casa
/ no está pintada...
Iría con gusto a rezar a la Iglesia de Dios, pero el piso no está
/ barrido!
El Orgullo vé delante de sí un Arco-Iris; vuelve sobre sus talones...:
/ curvar la frente Yo...? Sería bonita cosa...

El barítono Rudinov, acompañado por Ester Elkin, canta *ORGULLO*, de Modesto Musorgski.

Ahora se escucha --sin el texto-- la furibunda invocación *AL DNIÉPR*, un poco romántica, pero sobria y de amplia belleza. Luego de la invocación al gran río, se escuchará y en dos versiones. *ENTRE CUATRO MUROS*, que es el primer lied del ciclo *SIN SOL. AL DNIÉPR*, lo canta el tenor Rosing, con piano; *ENTRE CUATRO MUROS*, el barítono Rudinov y luego el barítono Robeson, con piano.

La Balada de *EL OLVIDADO* le fué inspirada al poeta Golétnichev-Kutúsov por el famoso cuadro de Verétcháguin, cuadro que representa un cadáver olvidado en el campo de batalla. El cuadro fué destruido por su autor luego de alguna frase del Emperador Alejandro II, interpretada como reproche. La poesía es corta y patética. Y la canción de Musorgski no es otra cosa que la emoción que suscita el tema poético. Es una página de sobriedad e intensidad magistrales. Dice el poeta:

Se encontró con la muerte en tierra extraña,
distante de la suya y en combate.
El enemigo fué vencido. Sus camaradas regresaron triunfantes.
Pero él quedó en el campo,
abandonado, lejos...

Un cuervo sediento bebe la sangre
de su herida abierta
y le arranca los ojos que amenazaban
a la muerte en el momento de morir.
Vuela el cuervo saciadas su sed y su hambre.

Lejos en el hogar, en su tierra nativa,
la madre, a la ventana, alimenta a su hijo:
Silencio! Chit! No grites, mi pequeño!
Tu padre volverá pronto a la casa.
Quiero asar en el horno riquísimos pasteles
para festejarlo a su regreso!

Pero él, allá lejos, olvidado, solo, yace.

El tenor Vladimir Rosing y el pianista Foggin.

El ciclo *LOS CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE* es considerado como una de las inspiraciones más grandes de la literatura musical.

TREPAK, el *ARRULLO* (la muerte y la madre), la *SERENATA*, extraña e impresionante, sobre todo, revelan todo el genio de Musorgski. Grandes no solo por su extensión sino mucho más por la riqueza del contenido, desde el doble punto de vista de la calidad musical y de la evocación poética. El genio del poeta --Goletnichev Kutusof-- contribuye a la excelencia del conjunto.

Este es el texto de *TREPAK*. La traducción, de la versión alemana, es del poeta Otto de Greiff:

En el desierto y sombrío pinar sorda tormenta susurra,
como si a alguno quisiera llevar entre la noche a la tumba.
Un hombre yerra con débil andar, y al lado suyo, la Muerte;
para llevarlo consigo al Trepak, la oye decir, suavemente:

--De la taberna, mi buen campesino,
vienes ahora? Bebiste, imagino...
La novia del viento perderte procura,
más allá del monte, por esta espesura--,

Vén, y no arrastres más el fatigoso cuerpo; conmigo
tendrás reposo. Vén a soñar, a soñar, vén y descansa.
Te voy a arrullar con juegos y con danzas;
hacéd su lecho, su lecho leve,
con fina lluvia, lívida nieve!

Cantádle canciones mis nevados pinos,
que a los suaves sones duerma el campesino.
Hundíos, nubes de blancas espumas,
hundíos, copos de blancas brumas.
Dejad al niñito
con el vientecito, que lo arrulle, en tanto duerme,
con su canto.
Duérmete ya, duerme en paz.
Mira el verano venir, míralo aquí!

A las colinas el sol vuelve, y gárrulamente
los corderos saltan y las aves cantan...

El tenor Rosing y el pianista Foggin. La segunda canción es *EL ARRULLO* y dice así:

Gime el niñito abrasado de fiebre.
Cerca, la madre, a velar.
Se va apagando la luz débilmente;
lenta la noche se vá.

En el fulgor matinal, a la puerta
viene la Muerte a llamar!
La madre entonces, rabiosa la oprime...

--Nunca asustarme podrás!
Ya no balbuces las viejas canciones,
casi no puedes cantar!

Duérmete, estás fatigada. Tu niño
también irá a descansar.
No sabes tú de canciones de cuna.
Una te voy a enseñar.

Míralo, cómo el dolor le atormenta,
tú sola le haces penar.
Vén, voy a darte el sosiego; mi niño,
duérmete, duérmete ya.
Fijos los ojos, la faz amarilla...
cesa tu inútil cantar
Ya él goza en paz, ya tu canto no escucha,
duérmete, duérmete ya!

--Vete, viniste a matar a mi niño
con tu execrable cantar!
--No! ya los cielos lo abrigan; mi niño,
duérmete, duérmete ya.

--Ten compasión de mi horrible tormento.
Cómo me haces penar!
--Míralo, cómo sonríe! Mi niño,
duérmete, duérmete ya!

El tenor Rosing y el pianista Foggin. La tercera es la *SERENATA:*

Vívida noche de mayo florece
y entra a la alcoba a cantar.
La enferma, al claro fulgor de la luna
se yergue, insomne, a escuchar.

Mientras la fiebre la faz y los ojos
se dá, furiosa, a encender,
su Serenata, con canto engañoso,
viene la Muerte a traer.

Sin esperanza, entre cárceles duras,
tu juventud se va a hundir.
Tu caballero seré, y la alegría
ha de volverte, por mí.

Mira al espejo tu faz: tus mejillas
brillan con vivo esplendor,
y el bucle negro que adorna tu frente
lanza nocturno fulgor.

Quema la luz de tus ojos ardientes,
como la llama del sol;
el suave aliento que brotan tus labios
toda mi sangre encendió.

También a ti mis canciones te
/ inflaman,
sabes que vengo por tí.
La libertad para tí la he logrado,
vén, y serás para mí.

Lindo es tu cuerpo: en mis ávidos brazos
cómo se pone a temblar!
Toma mi beso de nupcias... ¡oh grato
jubilo...! mía eres ya!

El tenor Rosing y el pianista Foggin. La cuarta y última melodía del ciclo *CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE,* texto de Goletnichev-Kutusov y música de Musorgski, se llama *EL JEFE DE EJÉRCITO*. En ella se reconocen cualidades análogas a las de las tres anteriores, en cuanto a fuerza dramática, pero es en cierto sentido más exterior. Sin embargo es obra, en suma, muy bella, aunque no comparable a las anteriores. *EL JEFE DE EJÉRCITO* o *EL CAPITÁN*. Este es su texto:

Las armas suenan, y las trompas,
entre el ruidoso batallar;
como las noches de tormenta;
la sangre corre sin cesar.

El mediodía inexorable
riega mortífero fulgor;
la noche tarda, y en la lucha
tan solo dura el agrio sol.

Por fin la noche, fría y suave
suspende el pávido luchar;
ahora la calma sólo turba sordo gemir que al cielo va.

Mirad! al claro de la luna en alto y lívido corcel,
surge la Muerte! tras sus níveas piernas huesudas, un tropel
de cuervos negros, va graznando.

Por el campo, orgulloso va
con lentos pasos majestuosos, él, el genuino Capitán!

A una colina se encarama, y al campo clava la mirada...
Grita, y su voz al escuchar la tierra, pónese a temblar
-- Cesó el combate, y a mí la victoria!
Sólo por mí sostuvisteis la lid!

Bravos, venid y os daré paz eterna, a la revista venid!
Una vez más vuestros miembros cansados
desentumid, y en legión avanzad;
después, dormid para siempre que mucho
me habéis servido este día, en verdad!

En la carrera fugaz de los años
yo vuestros nombres terrestres guardé;
ahora os tendré para siempre, y de todos
eternamente el recuerdo honraré.

Entre la noche callada y oscura
formad la ronda macabra en las tumbas.
Y tal empeño pone al danzar
que nadie deje su tumba jamás!

El tenor Rosing y el pianista Foggin.

7 IX 1950

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Lieder con texto de Goethe - Jacobi - Campe-Weise

Dice Eric Blom que *los lieder de Mozart, como los de Beethoven, suelen ser olvidados, algunos bastante merecidamente, pero no todos, en modo alguno. En general ese descuido, ese olvido, débese al hecho de que han sido eclipsados, como representantes de un género, por los lieder de Schubert, Schumann, Brahms y Wolf. Los amantes de la música, no es posible ignorarlo, no quieren tener en cuenta las condiciones en que una u otra forma artística se producía, y quieren encontrar desarrollos como el del Lied en una época que no podía mostrarlo. Fué el destino de Schubert, músico totalmente germánico, el dar madurez a la canción alemana, y no el destino del cosmopolita Mozart. Sin embargo, por lo menos en dos de sus canciones, Mozart señaló al más joven maestro una perfección y una poesía que inútilmente buscaría en Zumsteeg, Reichardt o Zelter.*

Muchas de estas canciones de Mozart son simples composiciones estróficas, pero las más desarrolladas y hasta las mejores de ellas, son la exteriorización de un impulso dramático, a veces francamente teatral, y no puramente lírico. Hasta la canción de Goethe, La Violeta, miniatura exquisita y perfectamente conformada, tiene un toque operístico en cierto pasaje a manera de recitativo, que está tan maravillosamente fusionado con el todo.

La canción de LUISA QUEMANDO LAS CARTAS DE SU AMANTE INFIEL es evidentemente una escena dramática en miniatura, lograda muy brevemente con uno o dos grandes rasgos que parecen provenir de la segunda de las dos Fantasías en Do menor para piano. La hechizadora canción A CLOE, es, otra vez, del estilo de las arias de concierto interpoladas en las óperas, si en escala menos desarrollada. Luego, el lied LA SEPARACIÓN, canción estrófica,

es un apasionado lamento, que muy bien podría provenir de alguna de las heroínas de Mozart abandonadas por sus amantes...

Estas cuatro son las grandes canciones de Mozart --continúa Blom-- *pero la más grande es por ser puramente canción y no aria, es el encantador poema SENSACIÓN DE LA TARDE, tanto mas maravillosa al evitar lo teatral, porque la insípida letra de Campe contiene una pomposa referencia a una cortina que cae sobre la festiva escena de la vida. La cadencia que reaparece en varias formas y tonalidades es en realidad muy schubertiana...*

De las canciones citadas por Blom, en total cinco, se escucharán cuatro. Y se escucharán otras dos, no citadas.

Primero se escucharán estas tres canciones de Mozart, interpretadas por la soprano Ria Ginster y el pianista Gerald Moore: *SENSACIÓN DE LA TARDE*, K 523, texto de Campe; *LUISA QUEMANDO LAS CARTAS DE SU INFIEL AMANTE*, K 520, texto de von Baumberg; y *EL MAGO* (o *EL HECHICERO*) de muy bella melodía y de ritmo muy atractivo, K 472, texto de Weisse.

Se escucharon tres bellos lieder de Mozart: *SENSACIÓN DE LA TARDE; LUISA QUEMANDO LAS CARTAS DE SU INFIEL AMANTE*, lied impregnado del fuego que incendió grandes páginas del *DON JUAN*, y *EL MAGO*, lied febril, inflamado, muy romántico.

Ahora vienen otros dos lieder de Mozart, cantados por Lotte Lehmann. Se intitulan: *EL SECRETO*, lied sencillo y apasionado, y *A CLOE*, lied en forma de rondó, ardiente y voluptuoso...

LA VIOLETA --texto de Goethe-- es el más famoso de los lieder de Mozart. Es una escena que contiene elementos muy diversos: estribillo casi popular, evocación de la joven pastora radiante de frescura, recitativo, drama y *catástrofe*. Es un delicioso y conmovedor episodio. Precedido por el Lied *A CLOE* que se escucha nuevamente, interpretado por Ria Ginster, se escucha el lied *LA VIOLETA*, de Mozart. Canta Ria Ginster.

El texto de *LA VIOLETA* de Goethe, dice (versión de Otto de Greiff):

Oculta estaba y encogida
entre la grama una violeta;
era una linda flor.
La pastorcilla al prado llega,
con leve paso y fresca risa.
¡Mirad! ¡Mirad!
Cantando al prado llega.

--¿Por qué --se dice-- no fui yo
en el mundo la flor más bella?
Sólo una pobre flor
que acaso dulce niña siega
y contra el pecho cruel oprime.

Y así, y así
feliz al cabo muera.

Mas, ¡Ay! La niña al fin llegó,
y sin mirar siquiera
pisó la linda flor.
Murió, y empero se alegró:
--Mi muerte, muerte feliz sea;
feliz, feliz
quien a sus pies perezca.

21 IX 1950

BRANDT - ANGENAU - ISAAC
- OTHMAYR - BACH - HAYDN
Lieder Alemanes

Se presenta, primero, un grupo de lieder muy antiguos, de ellos anónimos, otros de autores no muy conocidos, y luego algunos de Bach y de Haydn.

El primer grupo de lieder es de los siglos XV y XVI. *JOBST VON BRANDT*, estudió en Heidelberg en el año 1529. Compuso motetes y cantos profanos. *JOHANN LEONHARD VON LANGENAU*, floreció a mediados del siglo XVI. Sendos breves lieder de estos dos autores. El primero trata de un sauce que hace llorar, con su canto o su murmurio sobre el agua, a una pobre doncella que no conoce el verdadero amor; el segundo se titula *EL TILO*. Es una canción de alabanza a muy linda doncella, cuya sola vista llena el corazón de su amante de alegría.

Canta estos dos lieder, de *BRANDT* y de *LANGENAU*, en su orden, el barítono Wolff. El cantante se acompaña al piano.

Los dos breves lieder siguientes son de autor ignorado. Hacen parte de una colección publicada en Nuremberg hacia 1460. Son dos ingenuas canciones de amor. Las interpreta Wolff, barítono y pianista.

HEINRICH ISAAC --1450-1517--, un gran nombre en la historia de la música. Compositor en la corte de Insbruck. En su canción --autobiográfica-- se despide de esta ciudad. *KASPAR OTHMAYR* --1515-1553-- estudió en Heidelberg junto con Brandt, de quien se escuchó una canción. Se escucha INSBRUCK, de Isaac y la canción a la *MORENA MAGDALENA*, de Othmayr. El mismo intérprete.

Finaliza esta primera parte, integrada por antiquísimos lieder alemanes, con otra canción de amor, anónima, incluida en una colección hecha por Johann August Behme, en Leipzig y en el año 1555. El barítono y pianista Ernst Wolff la interpreta.

Se escuchará ahora una canción de *BACH*. Es una canción amorosa, dedicada a su segunda esposa Ana Magdalena. Este es su ingenuo texto:

Teniéndote a mi lado iré con sumo placer a la muerte y al descanso. ¡Y cuán alegre será mi fin si tus manos cierran mis ojos!

Canta el tenor Roland Hayes, con piano.

Cuthbert Hadden dice: *como cancionista o liederista, el éxito de Haydn no fué muy notable, quizá porque, debido a su escasa cultura literaria, dejó la elección de las palabras a otras personas, que no siempre procedieron con acierto. Algunas de sus últimas canciones, no obstante, sobreviven, y una o dos de las inglesas como MI MADRE PEINÓ MIS CABELLOS (texto de la Señora Hunter) y ELLA NUNCA ME DIJO SU AMOR (palabras de William Shakespeare).*

Se escuchan estas dos canciones de HAYDN, cantadas por la contralto Marian Anderson, con piano.

26 X 1950

De las trece Melodías de Duparc que constituyen casi ellas solas su glorioso bagaje, vamos a escuchar cuatro de las más bellas no sólo de su obra, sino en la canción universal. Son ellas, a saber: *PHIDYLÉ*, inspirada en un poema de Charles Leconte de Lisle, el criollo parnasiano, de obra tan vasta como poco ahora leída --entre el restringido público lector de poesías--, *LA VAGUE ET LA CHOCHE (La Ola y la Campana)*, sobre un poema de François Coppée poeta secundario, si muy agradable en su época, *LA INVITACIÓN AL VIAJE*, poesía celebérrima, cumbre de la poesía no en concepto mío, sino en concepto de quienes han autoridad para decirlo y *LA VIDA ANTERIOR*, soneto sibilino, del mismo autor de *LA INVITACIÓN AL VIAJE*, de Charles Baudelaire, poeta si los hubo, creo yo, a quien ya no niegan los Brunetieres.

Las otras melodías de Duparc, no menos bellas que las que oiremos ahora, y que quizá oigamos en otra ocasión, son basadas en poemas de Jean Lahor, Theophile Gautier, Sully-Prudhomme, Armand Silvestre y Robert de Bonnieres. He elegido las cuatro que enumeré inicialmente, casi que al azar, si bien he de confesar que me seducen en especial las baudelaireanas, sin duda porque en esas dos son el

poeta y el músico igualmente grandes. Esos cuatro poemas son --imagino-- suficientemente conocidos.

Apesar de que el idioma en que están escritos es tan fácilmente inteligible para el mediano auditor, voy a dar una idea breve --en prosa-- del texto dellos (*).

PHIDYLÉ, que oiremos en primer término, es así:

La hierba es blanda para el sueño bajo los frescos álamos,
en el declive de las fuentes musgosas
que, por los prados en flor germinantes por miles de sitios
se pierden bajo los negros matorrales

Reposa oh Phidylé! Mediodía sobre las hojas
radia y te invita al sueño
Por el trébol y la mejorana, solas, al pleno sol
cantan las abejas errátiles.

Un cálido perfume circula en las vueltas de los senderos
la roja flor de los trigos se incina
y los pajarillos rasando con el ala la colina
buscan la sombra de los rosales silvestres
Reposa oh Phidylé!

Mas cuando el sol inclinado sobre su curva deslumbrante
verá sus ardores apaciguarse
Que tu sonrisa más bella. Que tu beso mejor
me recompensen por mi espera!

La segunda, *LA OLA Y LA CAMPANA*, de Coppée:

Un día intoxicado por poderoso filtro
soñé que entre las ondas y entre el ruido
del mar, bogaba, a ciegas, en la noche...
abatido remero, sin ilusión de arribo...

El océano escupíame sobre la frente
El viento helábame de horror hasta los huesos
Las ondas derribábanse como si fueran muros
con ese ritmo lento que un silencio interrumpe.
Luego... todo cambió.

El océano y su negro tumulto zozobraron...
Bajo mis pies hundióse el piso de la barca...
Y me encontré --solo-- en un viejo Campanario,
cabalgando, rabioso, una campana en movimiento...

Yo oprimía a la vocinglera obstinadamente,
convulso, cerrando mis pupilas con el esfuerzo...
Su resonar hacía temblar las viejas piedras:
tanto activaba yo su rudo balanceo.

Por qué no me dijiste, —Sueño— adonde Dios nos lleva?
Por qué no me dijiste si nunca cesarían
ni el eterno trabajo ni el estrépito eterno
de que es hecha la Vida! helás! La Vida humana.

La tercera, *INVITACIÓN AL VIAJE:*

Hija mía! hermana!
sueña en la dulzura
de vivir juntos allá lejos!
Amar sin temor,
amar y morir
en el país que se te asemeja.

Los húmedos soles
de esos cielos brumosos
para mi espíritu tienen los encantos
tan misteriosos
de tus ojos traidores
brillando a través de las lágrimas.

Allá, todo no es sino orden, belleza,
lujo, calma, voluptuosidad.
Muebles lucientes,
lustrados por los años
decorarán nuestra alcoba.
Las flores más raras
mezclando sus olores
con los vagos relentes del ámbar.
Los ricos plafondos
y espejos profundos,
el oriental esplendor...
todo le hablará
al alma, en secreto
su dulce lengua natal.

Allá, todo no es sino orden, belleza,
lujo, calma, voluptuosidad.
Ver en los canales
dormir los bajeles
de humor vagabundo;
para saciar
tu menor deseo
vienen del extremo del mundo.

Los soles ponientes
revisten los campos,
los canales, la ciudad entera
de jacinto y oro.
El mundo se aduerme
en una cálida lumbre.

Allá, todo no es sino orden, belleza,
lujo, calma y voluptuosidad.

* Traducción de León de Greiff?

MÚSICA DE CÁMARA

VIVALDI - SCHUBERT - SAINT-SAËNS

Una *SONATA* de *ANTONIO VIVALDI* --según el arreglo de Ferdinand David, el insigne violinista del siglo pasado, para violín y piano-- será lo que se escuche primeramente.

Es una breve *SONATA EN LA MAYOR*, del pelirrojo veneciano, Vivaldi, uno de los más grandes virtuosos del violín y maestro compositor, más conocido a través de Bach y de las transcripciones de sus obras.

En la música de cámara es grandísima su obra, en volumen y en calidad, pero no conocida sino en parte mínima. Ediciones recientes de sus obras presentan sólo Seis *SONATAS-TRÍO* para piano (bajo figurado), dos violines y violoncello, (*ad libitum*), en Re menor y en Mi menor, en Sol menor y en Mi menor, en Do mayor y en Mi menor.

Varias de sus sonatas para violín solo y bajo figurado han sido reeditadas, entre ellas tres que fueron tocadas recientemente en Paris. Una de esas tres Sonatas de Vivaldi, sería posiblemente esta breve *SONATA EN LA MAYOR* que escucharemos interpretada por

los hermanos José Figueroa, violín y Narciso Figueroa, piano.

La Obra central de este programa de música de cámara, es el *QUINTETO EN DO MAYOR*, opus 163, de *SCHUBERT*, llamado también *QUINTETO CON DOS VIOLONCELLOS*. Grande entre las más grandes obras de este género.

Para Gérold, está a la misma altura de sus últimos cuartetos de cuerda. La terminó Schubert en junio de 1828 (el año de su muerte) y no fué descubierta sino 22 años más tarde. Se advierte un cierto parentesco entre esta obra y la *SINFONÍA EN DO* escrita por esa misma época.

El *ALLEGRO MA NON TROPPO* se distingue no sólo por sus temas sino por el desarrollo de estos. El segundo tema es una de esas largas cantilenas, muy de Schubert, y que se desenvuelve misteriosamente, *pianissimo*. Sonoridades agradables, oposiciones de pasajes fuertes y pasajes suaves dan a este trozo un carácter muy particular.

El *ADAGIO* es una pura maravilla. El segundo violín expone una melodía infinitamente conmovedora que sostienen los instrumentos graves, mientras que el primer violín no deja oír sino cortas interjecciones o

tímidas exclamaciones. Un trinado *crescendo* en todos los instrumentos: y a la dulce cantilena sigue una parte agitada y febril. La tranquilidad no se restablece sino poco a poco, reaparece la melodía inicial y el movimiento termina en la paz y la serenidad.

El *SCHERZO* que sigue, es de un movimiento vertiginoso, es un torbellino, una persecución y he aquí que a este trozo, casi brutal, Schubert opone, como *trio*, un *ANDANTE SOSTENUTO* de carácter grave, casi solemne.

El final *--ALLEGRETTO--* es un movimiento pleno de elocuencia y de ardor.

Bourgault-Ducoudray que es musicógrafo asaz poético, dice que no existe, en su concepto --que yo comparto-- nada más bello que este *QUINTETO* en el vasto repertorio de la música de cámara. El genio de Schubert se revela en pleno florecer de libre inspiración y de impecable maestría. Los temas tienen ese sabor particular que hace reconocer entre mil una idea musical del Schubert llegado a la madurez. Los desarrollos acusan una personalidad no menos acentuada: presentan una riqueza y una espontaneidad cuya exhuberancia no degenera nunca en longitud excesiva, excepto quizá en el final. El empleo de dos violoncellos le da una sonoridad

muy particular a esta magnífica composición, cuyo color un poco sombrío aparece desde el primer compás del primer trozo, con el acorde de séptima disminuida.

Para Bourgault-Ducoudray el primer tema del *ALLEGRO NON TROPPO*, por su simplicidad y su nobleza, hace pensar en el pórtico de un templo de severa y grandiosa arquitectura; el *ADAGIO*, es una maravilla que puede servir de equivalente al *ANDANTE CON MOTO* de la *SINFONÍA INCONCLUSA:* desde la primera hasta la última nota, lo anima un soplo divino; el *ANDANTE SOSTENUTO* colocado en medio del *SCHERZO* a manera de trío, es de una prodigiosa belleza. Se siente que Schubert, al escribirlo estuviera aún impresionado por la idea del *más allá*, de donde trajo una deslumbradora visión formulada en melodías y en acordes sublimes; y el final, si no tiene una significación psicológica tan profunda como el *ADAGIO* y el *ANDANTE SOSTENUTO*, es un trozo lleno de vida y de ímpetus vigorosos construido a base de un ritmo muy acentuado, característico y persistente, con cierta analogía con los ritmos populares. Quizá sea este final el resultado de las impresiones causadas a Schubert por los temas húngaros oídos en Zelesz. Este bello final encierra de esas modulaciones a la vez naturales y bruscas, que son el secreto de Schubert.

En grabación de estreno escucharemos el *QUINTETO EN DO MAYOR* opus 163 de Schubert, para dos violines, viola y dos violoncellos, interpretado por el Cuarteto de Budapest y Benar Heifetz, en el violoncello adicional.

La obra final, es el *SEPTETO EN MI BEMOL MAYOR* opus 65 de *CAMILLE SAINT-SAËNS*.

La inclusión de la trompeta en este *SEPTETO* fué determinada por la ocasión para la que fué compuesto: la celebración de alguna fecha por una Sociedad musical llamada *LA TROMPETA*. Es la trompeta un instrumento no usado en la música de cámara, y excepto en la época de los primitivos, ha sido raramente empleada como instrumento de viento solista con las cuerdas.

Agrega una nota de marcial jovialidad a la alegría de la música, y Saint-Saëns no tuvo escrúpulo alguno en introducir una de las llamadas de trompeta, reglamentarías, en los regimientos del ejército francés, en la parte de la trompeta en el *SEPTETO*. La parte de la trompeta en la totalidad de esta obra, está tratada soberbiamente. La trompeta penetra en el conjunto instrumental sin ser vulgarmente estridente. Introduce sus frases majestuosamente, sostiene el tono, añade lustre a la melodía o redondea una cláusula.

La obra es corta y simple su construcción. Se asemeja a la antigua Suite, en su forma, hasta el punto de que contiene un *PREÁMBULO* (el equivalente del *PRELUDIO*), un *MINUETO* y una *GAVOTA*, pero conserva la moderna unidad formal, por la independencia de sus movimientos, entre los cuales circulan libremente los temas, que han sido, como es de uso presentados en el *PREÁMBULO*. Los instrumentos, en masa, generalmente para lograr el equilibrio con el piano.

El *INTERMEDIO* --*Andante*-- es una heroica marcha fúnebre, de patetismo concentrado y austero. El martilleo de las semicorcheas persiste en todo el movimiento. Pero, con la *GAVOTA*, retorna la alegría.

El *SEPTETO EN MI BEMOL MAYOR* opus 65 de Saint-Saëns, para trompeta, dos violines, viola, violoncello, contrabajo y piano, consta de estos cinco movimientos: *PREÁMBULO - MINUETO - INTERMEDIO - GAVOTA* y *FINAL* y lo interpreta un distinguido conjunto de instrumentistas franceses.

12 X 1945

Todos los viernes, en la seccioncilla a mi cargo, se presenta un programa de música de cámara. Ando en la idea de dedicar un viernes de cada mes a la presentación de un programa permanente dedicado con exclusividad a cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven. De esos programas es este de hoy, que ofrece a los oídos avisados, sendos grandes cuartetos de los máximos cultores del más exquisito de los géneros musicales.

De *HAYDN*, del bonachón papá Haydn, uno de los seis grandes cuartetos de su serie opus 20, serie que se distingue porque en ella, en los cuartetos N° 2, N° 5 y N° 6, se presentan tres de las cuatro únicas fugas haydnianas que ocurren en la totalidad de sus cuartetos. Fuera de esos tres cuartetos citados sólo hay otro, el opus 50 N° 4, en que la *FUGA* sea uno de sus movimientos componentes.

Los seis cuartetos de Haydn opus 20 son conocidos con el nombre particular de *CUARTETOS DEL SOL*, o *CUARTETOS SOLARES*, por cuanto en la página titular de su primera edición, apareció la figura del Sol, como ex-libris del editor. Esos seis cuartetos marcan un cambio significativo no sólo en la técnica del cuarteto haydniano, sino en su estilo, en su manera. Muy más

fascinante que su desarrollo técnico o formal es la extensión --en ellos-- del estilo instrumental de Haydn. Hay en Haydn, en la totalidad de sus 83 cuartetos, tan sólo cuatro en que su movimiento final sea una *FUGA*, como se dijo. Se le dá enorme importancia a estas *Fugas* en la obra de Haydn.

Esta reconquista de la polifonía en el cuarteto de cuerdas, que desaloja la homofonía. Ábrele el campo a la subsecuente culminación polifónica beethoveniana en sus últimos cuartetos de cuerdas y sonatas para piano.

El *CUARTETO EN FA MENOR* opus 20 N° 5 de Haydn, consta de los cuatro movimientos habituales: *ALLEGRO MODERATO - MENUETTO* y - *TRIO ADAGIO* y *FUGA A DUE SOGGETTI* (fuga con dos temas).

La *FUGA* muy peculiar que sirve de conclusión al cuarteto, es una doble fuga, una fuga con dos temas, cuyo tema inicial, de cuatro notas, es de especial interés por cuanto es idéntico (o variado en una forma identificable), al que aparece en obras de los siguientes compositores --entre otros--: Pachebel (gran compositor del siglo XVII, uno de los antecesores espirituales de Bach) – Buxtehude – Kuhnau – J. S. Bach (en la *FUGA EN FA MENOR* del segundo libro

del *CLAVECÍN BIEN TEMPERADO*) – Haendel (en uno de sus famosos coros de *EL MESÍAS*) y Mozart (en su *REQUIEM*).

Escucharemos el *CUARTETO EN FA MENOR* opus 20 N° 5 de Haydn, interpretado por el Cuarteto Pro-Arte.

19 X 1945

FRANCK - ROUSSEL

El muy sabio Vincent D'Indy, antes de referirse al *CUARTETO EN RE MENOR* de su maestro *CESAR FRANCK*, hace muy juiciosas observaciones generales en torno al cuarteto de instrumentos de cuerda, que transcríbense: *La composición llamada cuarteto de arcos o cuarteto de cuerdas, debe, para tener una real significación artística, ser una obra de madurez. No hay ejemplo, aun entre los músicos geniales, de un buen cuarteto de cuerdas compuesto en una época juvenil; los buenos cuartetos de Mozart son los de 1789 y 1790 (cuando tenía treinta y tres años): y treinta y tres años, para Mozart, eran casi la vejez. Fué solamente a sus treinta años cuando Beethoven osó empeñarse en este género de composición, y, aun, no fué sino nueve años después cuando comenzó a entrever, en el SÉPTIMO CUARTETO, en Fa, lo que podía dar esta forma. Los diez u once primeros no son en realidad sino ensayos, (¡pero qué ensayos! dice el transcriptor) y la era del verdadero cuarteto beethoveniano, de aquel que, por medio de cuatro instrumentos, funda toda una nueva música, esa era data solamente de 1822: Beethoven tenía entonces 52 años.*

Fué en el curso de su quincuagésimo sexto año cuando Cesar Franck se atrevió a pensar en la composición de un cuarteto para arcos; y, todavía, en ese año de 1888 en que veíamos, sorprendidos, sobre su piano, las partituras de los cuartetos de Beethoven, de Schubert y hasta de Brahms, no hacía Franck sino pensar sin escribir nada, y no son sino de la primavera de 1889 sus primeros ensayos. El primer movimiento de su cuarteto y la idea matriz, sobre todo, le costaron penas infinitas: largo tiempo, a menudo, recomenzó, borrando nerviosamente al día siguiente lo que la víspera creía definitivo. Franck no tuvo que arrepentirse de esa laboriosa gestación de su primer movimiento de cuarteto, porque quizá le deba a sus vacilaciones, a sus retornos sobre sí mismo, el hallazgo de la forma tan especial de esa obra maestra absoluta. Ese primer movimiento es, en efecto, la más sorprendente pieza sinfónica que se haya construido después de los últimos cuartetos beethovenianos. Su forma, esencialmente nueva y original, consiste en dos trozos de música, cada uno de los cuales vive su propia vida y posee un organismo completo, y que se penetran mutuamente sin confundirse, gracias a la ordenación absolutamente perfecta de sus elementos y de sus divisiones.

Como el *QUINTETO EN FA MENOR*, como la *SINFONÍA* y como la *SONATA PARA VIOLÍN*, este *CUARTETO* se edifica con la ayuda de un tema generador que llega a ser la razón expresiva de todo el ciclo musical; pero nada, ni en la obra de Franck ni en la de sus predecesores iguala en audaz y armoniosa belleza ese tipo único de música de cámara, ya por el valor y la elevación de las ideas, ya por la perfección estética y la novedad muy personal de la arquitectura.

Son demasiado técnicas las consideraciones de D'Indy sobre la forma del primer movimiento del *CUARTETO EN RE MENOR* de Franck.

El segundo movimiento, el *SCHERZO*, en Fa sostenido menor, es un juego, una *ronda de silfos en una noche sin luna,* como hubieran dicho en los tiempos románticos, fué hecho o por lo menos escrito en diez días.

En cuanto a la tercera parte, el *LARGHETTO* en Si mayor --tonalidad amada por el maestro--, es otro monumento admirable de pureza, de grandeza, de sinceridad melódica. Yo pienso que después de los ANDANTE de los últimos cuartetos beethovenianos, es imposible encontrar, en toda la producción musical, una frase tan elevada, tan íntegramente bella

de pensamiento, de proporciones y de efusión, como esa lenta plegaria.

El *FINAL*, aunque de una arquitectura menos *impulsiva* que la del primer movimiento, merece, sin embargo, ser estudiada. Está construido el *FINAL* en forma sonata y está precedido de una introducción en la que el oyente encuentra sucesivamente los motivos de los trozos precedentes, procedimiento conocido, pero raramente muy bien explotado. Este *FINAL* ofrece la notable particularidad de que sus dos ideas principales son como emanaciones de frases ya expuestas en el primer movimiento, pero su presentación en este *FINAL* tiene un espíritu y un aspecto absolutamente nuevos.

Este *CUARTETO* es realmente una obra de belleza. El Pro-Arte, interpreta enseguida el *CUARTETO EN RE MENOR* de Cesar Franck.

El *CUARTETO EN RE MAYOR* opus 45 de *ALBERT ROUSSEL* (nacido en Tourcoing el 5 de abril de 1869 y muerto en Royan el 27 de agosto de 1937) fué compuesto entre diciembre de 1931 y Junio de 1932. Es una de las obras más maduras del autor (aproximadamente contemporánea de su *3ª SINFONÍA* que es quizá su obra más alta).

Roussel, en sus primeras mostró una notoria influencia de su maestro D'Indy, así como de su contemporáneo, el más grande de sus contemporáneos: Debussy. La concepción de su cuarteto es clásica y su material musical ordenado con verdadera maestría.

El *ALLEGRO* se inicia impetuosamente con su *tema* principal apasionado y melódico, expuesto por el violín primero. Sigue un corto desarrollo, tranquilo. El segundo tema es rítmico.

El *ADAGIO* constituye un espléndido contraste con el *ALLEGRO* inicial: es lírico y romántico. Hacia la mitad del movimiento preséntase un pasaje algún tanto reminiscente de Debussy: el violoncello y la viola cantan una larga y sostenida nota sobre la que los violines pasean una delicada melodía. El desarrollo continúa con sonoros pasajes para el violoncello y la viola. Finaliza el *ADAGIO* tranquila, líricamente.

El *ALLEGRO VIVO* es un *SCHERZO* ondulante y regocijado, pleno de humor y de ingenio. Lo constituyen no tanto *temas* sino series de ideas musicales, la primera de las cuales distínguese por pasajes rítmicos agudamente acentuados interrumpidos por *pizzicati*. La segunda es de tierno encanto: los violines exponen una figura repetida regularmente y sobre la cual se pasea la línea melódica en los

registros agudos del violoncello y la viola. Finalmente el violoncello canta severo y ardiente. Reaparece la primera idea y viene una serena conclusión.

El *ALLEGRO MODERATO* divídese en tres secciones: se inicia el movimiento con una espléndida fuga, un incisivo tema seguido por un desarrollo admirable. La segunda sección *ALLEGRO CON BRIO*, consiste en un cantante tema triunfal y una serie de interesantes variaciones rítmicas. Torna el tema principal y lleva directamente a un corto y brillante *PRESTO*; el tema de la fuga se impone en uno de los más magistrales trozos de toda la composición, la que, con esta tercera sección llega a una chispeante conclusión.

CUARTETO EN RE MAYOR opus 45 de Albert Roussel: *ALLEGRO - ADAGIO - ALLEGRO VIVO - ALLEGRO MODERATO - ALLEGRO CON BRIO - PRESTO*. Lo interpretan Roth, Antal, Molnar y Scholz, integrantes del Cuarteto Roth.

14 XII 1945

La *PARTITA Nº 3*, en Mi mayor, de *JOHANN SEBASTIAN BACH*, es de excepcional interés. El *PRELUDIO* es de un brillo excesivo, y en él yacen implícitas esas maravillosas sugestiones organísticas (y orquestales también!) que tan a menudo se descubren bajo la superficie de la música de Bach, no importa para qué clase de instrumento haya sido escrita. Este *PRELUDIO* hubo de atraer a Bach por su aspecto orquestal --también-- ya que lo usó como *obertura* de la *CANTATA RATHSWAHL*: *WIR DANKEN DIR GOTT*. El segundo movimiento es una LOURE, una danza que se asemeja a una *JIGA*, pero a una *JIGA* lenta, y toma su nombre del instrumento empleado para tocarla, una especie de gaita antiguamente usada en Normandía.

El movimiento que sigue es famosísimo: brillante, lleno de colorido, y rítmicamente contagioso. Es una *GAVOTA* en la forma de *RONDÓ* --una forma simétrica particularmente atractiva para Bach--. Es un trozo favorito en los conciertos, aún separada de la *PARTITA*. Así como el *PRELUDIO* de esta misma obra y como la incomparable *CHACONA* de la *SEGUNDA PARTITA*.

Y esta *PARTITA* concluye con los graciosos *MINUETOS*, la chispeante *BOURRÉE* y la *JIGA* final. Estas tres últimas partes no requieren comentario porque sus formas son familiares y porque su música habla por sí misma. *PARTITA Nº 3*, en Mi mayor de Bach, interpretada por Yehudi Menuhin.

El *CUARTETO EN RE MAYOR* --opus 20 N° 4--. Los cuartetos opus 20 de *HAYD*N, conocidos como los *CUARTETOS DEL SOL* por la figura del sol estampada en la página titular de la edición original (*ex-libris* del Editor), señalan un cambio significativo no sólo en la técnica del cuarteto sino en su modalidad. Cada página de los seis Cuartetos opus 20 --escribe Tovey-- es de histórica y estética importancia.

El primero y el último de sus movimientos son en forma sonata y no requieren análisis especial. Igualmente, el *MINUETTO*, que reemplaza el cortesano, gracioso estilo acostumbrado en esta forma, por ritmos vigorosos, sacudidos y a veces sincopados. Lleva, como explicación, el título *alla zingarese,* es decir en estilo gitano.

Es el segundo movimiento el merecedor de atención por la evidencia que existe en él en relación con el desarrollo del estilo instrumental de Haydn.

Es un tema con variaciones. *CUARTETO EN RE MAYOR* opus 20 N° 4, de Haydn, interpretado por el Pro-Arte.

El *CUARTETO Nº 8* de Beethoven, en Mi menor, opus 59 N° 2, es el segundo de los llamados *CUARTETOS RAZUMOVSKY*. Este cuarteto ofrece un carácter completamente diferente del opus 59 N° 1. El contraste acúsase en los primeros movimientos de las dos obras. Después del *ALLEGRO* del Séptimo, tan lleno de idealismo, el primer movimiento de este *CUARTETO EN MI MENOR* aparece singularmente realista (Marliave).

El *ALLEGRO* del *SÉPTIMO* abre el camino tranquilo, sereno, pero irresistible, de los más profundos misterios sonoros. En el *ALLEGRO* de este *OCTAVO* cuarteto se entrega a un áspero combate contra el destino contrario, combate que nunca llega a su término. Un puño de gigante parece reducir y encadenar la rebelión desde que su ardor parece estar a punto de vencer los obstáculos. Una especie de rencor contenido, obstinado, rabioso, ruge al empezar este movimiento, que se presenta --nuevo contraste y de los más serios, con el *ALLEGRO* del *SÉPTIMO*-- en la más tradicional forma simétrica: en lugar del gran movimiento lírico que arrastra --no sin ciertas repeticiones, es verdad-- al *ALLEGRO* del *CUARTETO EN FA* con un andar inexorable, hacia su conclusión, en este

otro se encuentran las tres partes clásicas de todo movimiento de sonata, con la *CODA* que los termina.

Tras de este *ALLEGRO*, lleno de pasión, viene un *ADAGIO* de elevado idealismo, un himno profundamente religioso y no obstante deliciosamente humano: Escena del paraíso en el que los que se aman en el mundo se encuentran venturosos (Lenz).

ALLEGRETTO es el tercer movimiento. Esta parte no llamada por Beethoven *SCHERZO* ni *MINUETTO*, sino simplemente *ALLEGRETTO*, tiene un carácter particular. No es una de esas piezas vivaces en las que se expande el humor desbridado del Maestro: no es esa especie de danza, sentimental en Haydn o graciosa en Mozart. Este *ALLEGRETTO* en su atuendo noblemente romántico y caballeresco parece precursor de las *MAZURKAS* de Chopin.

En el *FINAL* --*Presto*-- la grande exultación beethoveniana celebra su triunfo; es un trozo en fiesta: el más brillante final de cuarteto que se escribiera hasta entonces. Sin más comentos ni exégesis se escuchará el *CUARTETO Nº 8*, opus 59 N° 2, en Mi menor, de Beethoven, interpretado por el Cuarteto Budapest.

28 XII 1945

Los cuatro artistas que integraron el célebre Cuarteto Lener de Budapest en un principio, fueron graduados en la Academia Musical de esa urbe: Jeno Lener (primer violín), Joseph Smilovits (violín segundo), Sandor Roth (viola), e Imre Hartman (violoncello). Los tres primeros discípulos de Jeno Hubay, el último de David Popper. En 1918 eran todos ellos miembros de la Orquesta de la Opera de Budapest. Al iniciarse la revolución, Lener fundó el Cuarteto y sus integrantes retiráronse a estudiar música de cámara a una aldea húngara. El Cuarteto debutó en Budapest en 1919. El año siguiente se presentó en Viena y luego en París a solicitud de Maurice Ravel. Su primera aparición en Norte América vino a ser en 1929 y en Nueva York. Desde entonces permanecen en el Nuevo Continente con alguna gira a la Europa Central en 1938.

El *DIVERTIMENTO Nº 17* en Re mayor (K 334) para cuarteto de cuerdas y dos trompas, de Mozart, es la primera obra de este programa de música de cámara con intervención del Cuarteto Lener.

Este *DIVERTIMENTO* en sexteto fué compuesto en Salzburgo en 1779. Ofrece el *DIVERTIMENTO* particularidades muy salientes entre las cuales el *tema con variaciones en Re menor*, uno de los trozos más notables que escribiera Mozart. El carácter extraño, casi exótico (dice Saint-Foix) de su tema inicial nos previene de lo que será, por ejemplo, la *ROMANZA* cantada por Pedrillo en el *RAPTO DEL SERRALLO*. La técnica general de la instrumentación de este trozo sorprendente, los hallazgos que resultan de la conjunción de las trompas con los *pizzicati* de las cuerdas, son hechos cuyo descubrimiento merece ponerse en evidencia.

El primer *ALLEGRO* se inicia con un tema muy extenso, expuesto por el violín primero y al que sigue una segunda idea que figura en otras obras de Mozart y notablemente, en la *SINFONÍA CONCERTANTE* para violín y viola.

En el *ANDANTE* (*tema con variaciones*) en Re menor cambia totalmente la atmósfera. La galantería ha desaparecido: ya no se trata de la música de una *SERENATA*, sino de un cuadro sombrío sembrado de acentos patéticos.

El *MINUETO* que sigue, y que no tiene la indicación de movimiento, ha adquirido una celebridad casi igual a la del famoso *MINUETO* de Boccherini. Pero mientras que en este se reconoce una calidad esencialmente *española,* el de Mozart es quizá el más elegante de los minuetos *franceses*!

Sigue el *ADAGIO*, en La. A los cuatro compases de la introducción sigue un bello canto del primer violín, muy expresivo.

El segundo *MINUETO* tampoco tiene indicación de movimiento. Es un *gran MINUETO* cuya segunda parte la aumenta un pasaje lánguido que dá ocasión a imitaciones entre los violines. En los dos *TRÍOS* intervienen las trompas hacia la mitad del trozo y en el último cantan con los otros instrumentos el principio del tema.

El final es un *RONDÓ* (*Allegro*) y es una verdadera *caza* escrita a la manera francesa, con toda clase de episodios, ecos, fanfarrias etc. Como en el movimiento vivo del presente *SEXTETO*, los temas son muy extensos y se repiten generalmente en total, lo que no deja de crear una cierta monotonía y la impresión de una especie de negligencia.

El Cuarteto Lener y los trompistas Aubrey y Dennis Brain interpretan el *DIVERTIMENTO Nº 17 EN RE MAYOR* (K 334) de Mozart.

El *CUARTETO Nº 9*, opus 59 N° 3, en Do mayor, de Ludwig van Beethoven, ha sido llamado por los músicos austríacos el *CUARTETO HEROICO* por analogía con la *TERCERA SINFONÍA*.

Marx lo compara con la *SINFONÍA QUINTA*, en Do menor, y sitúa entre lo más alto de todo él la *INTRODUCCIÓN* y el *ANDANTE*. Para él *es una de las obras de Beethoven en que más fielmente se refleja el alma heroica del Maestro, de ese hombre que, inmerso en la noche de la soledad exploré tan profundamente con sus airadas las profundidades sin esperanza de su ser, y que, lejos de flaquear, acobardado, se yergue lleno de fuerza y de virilidad.*

En efecto, el interés mayor del *CUARTETO NOVENO* consiste en la manera como muestra --a través de las tres obras del opus 59-- el crecer la objetividad de sus producciones: objetividad que alcanza --realmente-- en el final de este cuarteto, la fuerza expresiva y la exteriorización de una sinfonía.

Una *INTRODUCCIÓN* de 29 compases precede al primer movimiento. Acordes espaciados, tonalidades muy alejadas de la futura tonalidad principal, resuenan y se extinguen. Tras de la *INTRODUCCIÓN* (*Andante con moto*)

viene el *ALLEGRO VIVACE:* ondulante, ligero, tímido aún, el violín primero expone el tema.

ANDANTE CON MOTO QUASI ALLEGRETTO, es el movimiento siguiente. Es un movimiento completamente extraño dice Marx (se trata de Adolfo Bernardo Marx). Sobre los *pizzicati* apagados y sordos del violoncello, una larga frase *lamentosa*... No expresa el sufrimiento agudo de un duelo reciente. Al contrario, llena de una nostálgica tristeza, es la queja antigua que retorna, de no se sabe qué pasado lejano y desconocido y que insinúa en lo más hondo del corazón su acerba desesperación.

El movimiento que viene luego es un *MINUETO*. Era de esperarse un *SCHERZO* digno de los de los dos cuartetos anteriores. Pensaría Beethoven en que el duelo del *ANDANTE* habría sido profanado por la alegría de un *SCHERZO?* O habrá querido que la dolorosa tensión encontrase remedio en la convalescencia de un movimiento reposado? *MENUETO GRAZIOSO* es la designación de este momento de reposo.

El *FINAL* (*Allegro*), en el que el cuarteto de cuerdas llega al límite de su potencia sonora: vasta fuga en la que son, a veces, transgredidas las leyes tradicionales, pero que no deja de ser una *fuga*, superior quizá por la intensidad del sentimiento dramático, a las mismas

fugas de Bach. Es que la fuga es, para Beethoven, como lo observa muy justamente Hans von Bülow, lo que la música en general para los poemas dramáticos de Richard Wagner: *no el objetivo*, *sino el supremo vehículo de la gradación expresiva.* De allí el carácter apasionado de la fuga beethoveniana, que no tiene nada común con la belleza formal, objetiva, puramente clásica, de la fuga de Bach... Sobra el análisis...

El Cuarteto Lener (en grabación) interpreta el *CUARTETO Nº 9* en Do mayor, opus 59 N° 3 de Beethoven.

1° III 1946

MAESTROS ITALIANOS DE LOS SIGLOS XVII y XVIII
Sonatas Duo y afines

Como se presentan obras de diez y ocho maestros italianos de los citados siglos, --dejando de lado quizá otros tantos, de igual o menor importancia, posiblemente--, es el programa de esta noche un rápido primer *vistazo* (auditivo naturalmente) a una vitrina en que se muestran lindas joyas instrumentales. Se presenta hoy la primera mitad del programa.

ARCANGELO CORELLI es el primero de los maestros que hoy aparece; es el heredero de los grandes precursores y el primero de los grandes clásicos, ya que no el creador de la música y del estilo del violín. Nació Corelli en Fusignano, cerca de Bolonia, en 1653. Las obras publicadas durante su vida se subdividen en tres grupos: Sonatas en trio - Sonatas para violín y bajo, y *CONCERTI GROSSI*. El libro quinto de sus obras: *SONATAS PARA VIOLÍN Y BAJO* comprende seis *SONATAS DE IGLESIA* y cinco *SONATAS DE CÁMARA*, seguidas de la *FOLÍA*, serie de variaciones sobre un antiguo tema, ya variado muy ingeniosamente por Farinelli en 1577 y cuyos ritmo y título se encuentran en un tratado del español Francisco Salinas.

De Corelli se escuchará la *INTRODUCCIÓN* y el *ALLEGRO* de la *SONATA EN RE* para violín y piano. La obra de Corelli citada, quizá no se ha transmitido anteriormente. Alexander Cores, violín y Sergius Kagen, piano, interpretan *INTRODUCCIÓN y ALLEGRO* de la *SONATA EN RE*, de Arcangelo Corelli.

La más célebre de todas las *SONATAS* de Arcangelo Corelli es sin duda alguna la *SONATA N° 12 llamada LA FOLÍA* o *LOCURA DE ESPAÑA*, de que se habló. La escucharemos en su versión original, es decir para violín y clavecín, interpretada por Bratza (Milan Yovanovitch) y Frederic Jackson.

TOMMASO ANTONIO VITALI nació en Bologna hacia 1665. Violinista, hijo de Giovanni Battista. En 1706 miembro de la Academia de los Filarmónicos de su ciudad natal. En 1747 músico de cámara en Modena. Publicó *SONATAS DE IGLESIA* a tres, opus 1 y 2 en 1693; opus 3 en 1695, para dos violines, violoncello y bajo continuo. Ferdinand David publicó la *CHACONA* de Vitali para violín solo con bajo figurado, en 1867. Escucharemos la celebérrima *CHACONA* de Tommaso Antonio Vitali, en este programa de sonatas-dúo y afines. La tocan Nathan Milstein --violín-- y Leopold Miltmann --piano--.

ANTONIO VIVALDI nacido hacia 1675, muerto en 1744, denominado en Venecia *el sacerdote rojo*, (*il prete rosso)*, tuvo durante su vida una inmensa reputación.

Agrega Pincherle: *Prodigiosamente dotado como ejecutante, escribió con una facilidad totalmente italiana; se preciaba, al decir del Presidente de Brosses de componer un concierto con todas sus partes, en menos tiempo del que gastaría el copista en ponerlo en limpio.*

Entre sus obras de música de cámara, cuéntanse 12 *TRÍOS* para 2 violines y violoncello, *18 SONATAS PARA VIOLÍN*, opus 2 y opus 5, varias *STRAVAGANZE* (*Extravagancias*) para violín solo, etc. De Antonio Vivaldi se escuchará primeramente el denominado *CONCIERTO EN LA MENOR*; no sé si es un arreglo la versión de que se dispone.

Ejecutan el *CONCIERTO EN LA MENOR* Alexander Cores, violín y Sergius Kagen, piano. Consta de tres movimientos: *ALLEGRO - LARGO - PRESTO.*

Y luego dos *SONATAS* para violín y piano, de Antonio Vivaldi. Primero la *SONATA EN LA MAYOR* --arreglo de Ferdinand David-- ejecutada por los hermanos José y Narciso Figueroa.

Y segundo la *SONATA EN DO MENOR*, arreglo de Crussard posiblemente. La tocan Dominique Blot, violín y Claudio Crussard, piano. Son sus movimientos: *ANDANTE - ALLEGRO - LARGO - ALLEGR*O.

FRANCESCO GEMINIANI nació en 1687 y murió en 1762. Tuvo la reputación de ser un virtuoso de talento. Su vida privada muy inestable, se reflejaba, al parecer, en la excentricidad de su ejecución. Sus composiciones, publicadas a partir de 1716, en Londres, donde se había establecido, son brillantes aunque no siempre originales. Compuso 18 *CONCIERTOS* y 24 *SONATAS PARA VIOLÍN*; 6 *SONATAS PARA VIOLONCELLO. TRÍOS*, piezas para piano, y varias obras teóricas.

Se escuchará la *SONATA EN DO MENOR*, de Francesco Geminiani, ejecutada por Arnold Beinick, violín y Vladimir Padwa, piano. Consta de estos movimientos:

LARGO - ALLEGRO MODERATO - SICILIANA - ALLEGRO MA NON TROPPO.

BENEDETTO MARCELLO, nació en Venecia el 24 de julio de 1686 y murió en Brescia el 24 de julio de 1739. Discípulo de Lotti y de Gasparini. Estudió violín, canto, leyes y composición. Ocupó altas posiciones en el gobierno: fué miembro del *CONSEJO VENETO DE LOS CUARENTA*, en 1711 y *CAMARLENGO* en Brescia en tiempo de su muerte. Operas, Cantatas, Oratorios, Salmos, cuéntanse entre sus obras. Conciertos instrumentales, fuera de sus Sonatas para violín y para violoncello. Escucharemos, de las *SONATAS PARA VIOLONCELLO* de Benedetto Marcello, el *ADAGIO* de la *SONATA EN MI MENOR* y la *SONATA EN SOL MENOR*, con estos tres movimientos: *ALLEGRO - LARGO - ALLEGRO*, interpretadas por Bernard Greenhouse, cello y Sergius Kagen, piano.

NICOLA ANTONIO PORPORA, nació en Nápoles el 19 de agosto de 1686 y murió en la misma ciudad en febrero de 1766. Fué discípulo de Gaetano Greco, de Gaetano de Perusa y de Francesco Mancini en el Conservatorio de San Loreto. Compuso su primera ópera, *AGRIPINA*, para un teatro de Nápoles en 1708. Fué Maestro de Capilla del Embajador y autor de óperas numerosas. Su música de cámara que es la que interesa en esta ocasión, distínguese por su brillante virtuosismo y comprende, entre otras obras: 6 *SINFONÍAS* para dos

violines y bajo continuo y 12 *SONATAS PARA VIOLÍN Y BAJO CONTINUO*. Es la más célebre obra suya la vigorosa *SONATA A TRES*, en Re mayor. De Nicola Antonio Porpora, se escuchará la *SONATA EN SOL MAYOR*, interpretada por Zoltan Szekely --violín-- y Geza Frid --piano--. Consta de: *GRAVE SOSTENUTO - FUGA; ALLEGRO - ARIA; LENTO CANTABILE - ALLEGRO MODERATO.*

LEONARDO VINCI compositor de óperas, nació en Strongoli (Calabria) en 1690. Murió en Nápoles el 28 de mayo de 1730. Discípulo de Greco en el *CONSERVATORIO DE LOS POBRES* en la última ciudad nombrada (Pergolese fué uno de sus camaradas). Compuso entre 1719 y 1730, 40 óperas para diversos teatros italianos, particularmente para Nápoles (25) y para Roma (11). Entre sus óperas: *IFIGENIA EN TÁURIDE* (Venecia 1725). *ASTIÁNAX* (Nápoles 1725), *SILA DICTADOR* (Nápoles 1723) etc. Compuso además oratorios, Misas y Motetes. Canciones también y música de cámara.

En este primero de dos programas dedicado a *SONATAS - DÚO* (y afines) de maestros italianos de los siglos XVII y XVIII se escuchará la *SONATA EN RE MAYOR* para flauta y clavecín, de Leonardo Vinci. La interpretan René LeRoy y Yella Pessl.

5 IV 1946

MAESTROS ITALIANOS DE LOS SIGLOS XVII y XVIII
Sonatas Dúo

Como se ha seguido el orden cronológico en este programa de sonatas, los maestros italianos de esta segunda serie pertenecen todos al siglo XVIII.

FRANCESCO MARIA VERACINI, sobrino y discípulo de Antonio Veracini, insigne compositor, también, de música de cámara nació en Florencia el 1º de febrero de 1690 y murió cerca de Pisa en 1750. Se presentó con tal éxito en Venecia en 1714, que Giuseppe Tartini, a fin de poder rivalizar con él, se retiró a Ancona con el objeto de hacer serios estudios. Veracini inició entonces grandes giras de conciertos, y tocó durante dos años como solista, durante los entreactos, en la Opera Italiana de Londres. Pasó los últimos años de su vida en Pisa, en situación muy modesta. Publicó 12 *SONATAS PARA VIOLÍN Y BAJO*, opus 1, en 1721, 12 *SONATAS ACADÉMICAS*, en Londres, en 1744. Dejó, manuscritos. Conciertos para violín, y Sinfonías para cuerdas y clavecín. Luigi Torchi llegó a afirmar que Veracini fué el Beethoven del siglo XVIII. Lo que sí es cierto es que empleó un muy audaz vocabulario harmónico. Jacques Thibaud y Tasso Janópulo interpretan ahora la *SONATA EN MI MENOR* (arreglo de Salmon) de Francesco Maria Veracini, para violín y piano: *GIGA - MINUETO - GAVOTA.*

GIUSEPPE TARTINI nació en Pirano en Istria el 8 de abril de 1692. Murió el 26 de febrero de 1770 en Padua. Resistió enérgicamente al deseo de sus padres de que ingresara al Convento de los Franciscanos y se hizo inscribir, en 1710, en la Universidad de Padua, como estudiante de Derecho.

La música y el violín especialmente eran desde hacia tiempo su ocupación favorita, aunque no tanto como la esgrima, en la que era maestro. Era consumado duelista. La orientación de su vida cambió súbitamente con ocasión de su matrimonio secreto con una sobrina del Cardenal Cornato: fué acusado de seducción y rapto y hubo de huir. Logró asilarse en Asís, en el Convento de los Franciscanos y en ese forzoso retiro desarrolló sus dotes de violinista. Siguió, además, para la teoría, las enseñanzas del organista Bohuslav Czernohorsky (el padre Bohemo). Al cabo de dos años regresó a Padua. Poco después oyó en Venecia a Francesco Maria Veracini, el célebre violínista, y esta audición reveladora lo comprometió a entregarse a nuevos estudios --como se dijo--: envió a su esposa al lado de sus padres, a Pirano, y se retiró a Ancona.

Sin espacio para más, y siendo muy conocidos la vida de Tartini y su obra importantísima, pasamos a escuchar, no la más célebre de sus *SONATAS*, la del *TRINO DEL DIABLO*, sino ésta otra, oída con menor frecuencia: la *SONATA EN SOL MAYOR* de Giuseppe Tartini, para violín y piano, interpretada por Joseph Szigeti y Kurt Ruhrzeit, con estos movimientos: *LENTO - ALLEGRO - PRESTO ASSAI.*

GIOVANNI PLATTI nació hacia 1700, músico de la cámara del príncipe arzobispo de Bamberg y de Wurzburg por los años de 1740, publicó en Nuremberg 6 *SONATAS PARA EL CLAVECÍN, EN EL GUSTO ITALIANO*, opus 16 *CONCIERTOS DE CLAVECÍN*, opus 2; 6 *SONATAS PARA FLAUTO TRAVERSO SOLO COL VIOLONCELLO OVERO CEMBALO,* opus 3 y 6 *SONATAS DE CLAVECÍN*, opus 4. Y dejó un cierto número de piezas instrumentales manuscritas. Fausto Torrefranca compara las obras de Platti a las de Carlos Felipe Manuel Bach.

Se escucha ahora la *SONATA N° 1* en Mi menor, de Giovanni Platti, para violín y piano: *ALLEGRO NON TANTO - LARGHETTO - MENUETTO - GIGA (vivace quasi presto)*. La interpretan Ossy Renardy y Walter Robert.

GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI (*el milanés)*, nació en 1701 y murió el 15 de enero de 1775, en Milan. Fué organista en ocho iglesias por lo menos, en Milan, y Maestro de Capilla en el convento de monjas de *SANTA MARIA MAGDALENA*, de 1730 a 1770. Sammartini fué el maestro de Gluck, de 1737 a 1741. En grados muy diversos, le deben mucho, indiscutiblemente, Mozart, Juan Christian Bach, Haydn y Gluck. Compuso *SINFONÍAS*, 6 *SONATAS A TRES*, opus 1, *NOCTURNOS* para 2 violines y continuo, opus 7; *NOCTURNOS* para flauta, 2 violines y continuo, opus 9, etc., etc. y *MISAS, SALMOS* y 2 óperas: *LA AMBICIÓN SUPERADA POR LA VIRTUD* y *AGRIPINA*.

De este insigne maestro Giovanni Battista Sammartini, se escuchará una *SONATA PARA VIOLONCELLO*, arreglo de Muffat, que consta de tres movimientos, uno *lento*, en medio de dos *vivos*, y que interpretan Florence Hooton, violoncello y Ross Pratt, piano.

BALDASSARE GALUPPI, nació en la Isla de Burano cerca de Venecia el 18 de octubre de 1706 y murió en Venecia el 3 de enero de 1785. Se le llamó *IL BURANELLO* por el nombre del lugar de su nacimiento. Discípulo de Lotti, en Venecia. Compuso muchas óperas para las escenas italianas, a partir de 1728. En 1741 estuvo en Londres. Sus óperas obtuvieron éxito considerable. En 1748 fué maestro de coros, asistente, en San Marcos, y jefe

de coros en 1762. Compuso también óperas bufas: la más alabada, con libreto de Goldoni, es de 1754 y se titula *EL FILÓSOFO CAMPESINO*. Estuvo en Rusia --por invitación de la Emperatriz Catalina II--. Desde 1762 actuó como director del *CONSERVATORIO DE LOS INCURABLES* (sic) de Venecia. Entre sus 112 óperas se cuentan: *DORINDA - ISCIPILA - ADRIANO EN SIRIA - DIDO ABANDONADA* e *IFIGENIA EN TÁURIDE* estrenada en San Petersburgo en 1768. Compuso además Oratorios, música religiosa. Sonatas para clavecín y música de cámara.

De Galuppi se escuchará --según el arreglo de Croxton-- un *LARGO* y un *ALLEGRO GIOCOSO*. Frederick Thurston --clarinete-- y Myers Foggin --piano--, son los intérpretes.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI es uno de los más notables compositores de la *escuela Napolitana*. Nació en Jesi (cerca de Ancona) el 4 de enero de 1710 y murió en Pozzuoli (cerca de Nápoles) a los 26 años, el 16 de marzo de 1736. Fué discípulo de Greco, de Durante y de Feo, en el Conservatorio de los Pobres, Nápoles. Compuso música religiosa. Su *STABAT MATER* es obra universalmente célebre. Muy numerosas óperas: *LA SERVA PADRONA*, es tan célebre como el *STABAT MATER* y una innumerable copia de *SONATAS,* de ellas manuscritas. Recuérdese que de *SONATAS* suyas

y de otros manuscritos, Igor Stravinsky extrajo su ballet *PULCINELLA* en mayo de 1920.

Se escuchará la breve *SONATA N° 12* para violín y piano, de Pergolesi. *ALLEGRO - ADAGIO - PRESTO*, son sus movimientos, y la tocan Nathan Milstein --violín-- y Leopold Miltmann --piano--.

PIETRO NARDINI, fué un violinista célebre. Nació en Fibiana (Toscana) en 1722 y murió en Florencia el 7 de mayo de 1793. Fué discípulo de Tartini, en Padua. Y, de 1753 a 1767, fué violín solista de la Capilla de la Corte de Stuttgart. Sus obras publicadas comprenden 16 *CONCIERTOS PARA VIOLÍN*, 6 *SONATAS PARA VIOLÍN Y BAJO*, 6 *TRÍOS DE FLAUTAS*, 6 *SOLOS DE VIOLÍN*, 6 *CUARTETOS PARA INSTRUMENTOS DE CUERDAS*, 6 *DÚOS PARA VIOLINES*, etc.

De Nardini se escuchará, primero, el *LARGHETTO EN LA MAYOR* para violín y piano, interpretado por Milstein y Mittmann y en seguida, un arreglo de Pente para violín y piano, de su *CONCIERTO EN MI MENOR PARA VIOLÍN*; lo interpretan Alexander Cores, violín y Sergius Kagen, piano. Consta el *CONCIERTO* de Nardini de estos movimientos: *ALLEGRO MODERATO - ANDANTE CANTABILE - ALLEGRO.*

Fué *GAETANO PUGNANI* otro violinista célebre. Nació y murió en Turin (27 de noviembre de 1731 - 15 de julio de 1798). Discípulo de Giovanni Battista Somis (éste a su vez, de Corelli y de Tartini). Compuso 7 *OPERAS* con mediocre resultado, un *BALLET*, una *CANTATA DRAMÁTICA* y un *ORATORIO*. Sus obras instrumentales tuvieron mayor éxito: *CUARTETOS DE CUERDAS*, 13 *SINFONÍAS, QUINTETOS*, y *SONATAS PARA VIOLÍN Y CONTINUO.* De Gaetano Pugnani escucharemos un *LARGO ESPRESSIVO* (arreglo de Moffat) interpretado por Alexander Cores –violín-- y Sergius Kagen --piano--.

La última obra de esta noche es la *SONATA N° 6* en La mayor, para viola y piano, de *LUIGI BOCCHERINI*. Como este nombre es tan familiar para la mayoría de los oyentes y porque no hay tiempo para más, nada se dirá de Boccherini en esta ocasión. La *SONATA* consta de dos movimientos: *ADAGIO MOLTO* y *ALLEGRO MODERATO* y la tocan William Primrose --viola-- y Joseph Kahn --piano--.

26 IV 1946

OBRAS DE SCHUBERT -- HAENDEL-HALVORSEN y SIBELIUS

Los dos *TRÍOS PARA PIANO, VIOLÍN Y VIOLONCELLO* de *FRANZ SCHUBERT*, son de una misma época: fines de 1826 y principios de 1827.

El *PRIMERO* en Si bemol mayor, opus 99, es eminentemente lírico. Schumann dice que el primer *ALLEGRO* es *amable, confiado, virginal*. El *ANDANTE* es soñador, pero con pasajes apasionados. El *FINAL*, construido a base de temas de carácter popular. El *SEGUNDO TRÍO*, en Mi bemol mayor, opus 100, fué compuesto inmediatamente después de *EL VIAJE DE INVIERNO*, y se tocó en marzo de 1828 en un concierto que dio Schubert. Schumann lo define así: *es un TRÍO viril, activo y dramático*. Esta apreciación se aplica sobre todo al primer *ALLEGRO*. El *ANDANTE* es una de las más perfectas composiciones de Schubert. El *SCHERZO* es comparable al del *PRIMER TRÍO*. En el *FINAL* reaparece el *espíritu vienés*.

El 18 de enero de 1828 escribe Schubert a un amigo: *recientemente fué ejecutado mi TRÍO EN MI BEMOL en casa de Schuppanzigh, y agradó mucho. Fué interpretado exquisitamente por Boklet, Schuppanzigh y Linke.*

Esta era la obra de que escribió Schumann: *Hace unos diez años, un TRÍO de Schubert, como un meteoro inflamado, resplandeció públicamente y lo eclipsó todo en la atmósfera musical de la época; era su opus 100, y poco tiempo después, en noviembre de 1828, murió el compositor. El tiempo, que produce tan bellas cosas, no producirá pronto otro Schubert.*

Este Trio, al que su autor daba mucha importancia, tuvo una historia algo curiosa (dice Duncan): *Escrito en 1827, fué interpretado por lo general en privado. En la ocasión a que se refiere la carta de Schubert, Boklet se excitó tanto que al concluir la ejecución tomó la mano del compositor, la besó y llamó la atención de los presentes para que dieran fe del tesoro que poseían en Schubert. Cuando fué ofrecida la obra a Schott para su publicación, la devolvió. Probst, en una carta fechada el 15 de abril de 1828, escribe: Acepto el TRÍO que ha tenido usted la bondad de ofrecerme, al precio de veinte florines y sesenta kreuzers. Habiendo adquirido esta obra notable por el equivalente de $4.50, Probst procedió a pedir una dedicatoria. Y aquí vino la respuesta de Schubert, seguramente tan característica como cualquiera de las que hubiera dado el propio Beethoven: Esta obra no será dedicada a nadie sino a aquellos que se deleitan con ella, pues esa es la dedicatoria más provechosa.*

El *TRÍO EN MI BEMOL MAYOR* opus 100 de Franz Schubert consta de estos movimientos*: I ALLEGRO - ANDANTE CON MOTO - ALLEGRO; II ANDANTE CON MOTO; III SCHERZO; IV ALLEGRO - ALLEGRO MODERATO.* Lo interpreta un Trio del Conjunto de Música de Cámara de Munich.

Entre el maravilloso *TRÍO* de *SCHUBERT* y el *CUARTETO* de *SIBELIUS*, se va a escuchar el *PASACALLE* de *HALVORSEN*. El *PASACALLE EN SOL MENOR*, originalmente de *HAENDEL* (es de la *SUITE Nº 7* en Sol menor para clavecín) pero muy conocido en este arreglo para violín y viola de *JOHANN HALVORSEN*, compositor noruego, discípulo de Grieg y su pariente político.

Interpretan el *PASACALLE* de *HAENDEL-HALVORSEN* Jascha Heifetz, violin y William Primrose, viola.

El *CUARTETO EN RE MENOR* opus 56 de *JEAN SIBELIUS*, el vikingo finés, cuarteto intitulado de *LAS VOCES ÍNTIMAS*, fué compuesto en el año 1909. Es curioso, dice un innominado crítico, que entre la considerable cantidad de música de cámara que Sibelius compuso en su juventud, muy poco o casi nada se conoce. El subtítulo *VOCES ÍNTIMAS* dado a su *CUARTETO EN RE MENOR*, opus 56, es *críptico.* Su origen no se conoce --por lo menos eso dice el innominado crítico--. Puede referirse tal vez al movimiento lento, en que se revela la acostumbrada introspección de su autor. Otro aspecto interesante de este *CUARTETO* es el carácter y la extensión de sus elementos melódicos. Finalmente, el *CUARTETO*, contra lo usual, consta de cinco movimientos: movimientos que equilíbranse y contrastan con la circunstancia de que el movimiento central, el *ADAGIO*, está entre dos

movimientos del tipo *scherzo*. Su final, es obvio, es un brillante *ALLEGRO*.

El primer movimiento es *un ALLEGRO MOLTO MODERATO*, precedido de un *ANDANTE*. El segundo, un *VIVACE* que empieza *pianisimo*. El tema principal a cargo del violín primero. Anótase su semejanza con el material temático de la segunda parte del primer movimiento. El tercer movimiento. *ADAGIO DI MOLTO*, es uno de los más *amables* movimientos de toda la obra de Sibelius. Es elegiaco. De maravillosa expresión. El elemento misterioso lo introduce una cierta reminiscencia con el *CISNE DE TUONELA*, hacia el *climax del movimiento*. *ALLEGRETTO* (*ma pesante*), es el cuarto movimiento, que contrasta con el anterior. El movimiento final, *ALLEGRO* es extraordinariamente brillante. Su forma es libre. Es un movimiento de cuarteto que se caracteriza por su intensidad y su vehemencia.

Con el *CUARTETO* opus 56 en Re menor *VOCES ÍNTIMAS*, de Jean Sibelius, interpretado por el Cuarteto Budapest finaliza este concierto de música de cámara.

17 V 1946

Los tres maestros Románticos son, esta vez, Franz Schubert, Frederick Chopin y Felix Mendelssohn.

Los cuartetos de cuerda de *SCHUBERT* --los primeros son de 1812, los últimos de 1826-- muestran claramente la evolución producida en el autor en el espacio de quince años. El año 1813 presenció el nacimiento de cuatro cuartetos: nótase en ellos la influencia de Haydn y de Mozart. Los cuartetos en *MI BEMOL* y en *MI MAYOR,* opus 125, compuestos en 1817, ya dejan entrever al Schubert romántico. Sin embargo la verdadera originalidad del músico no se revela sino más tarde, por la primera vez --quizás-- en el *CUARTETO EN LA MENOR*, escrito durante su segundo viaje a Zelesz. El *ALLEGRO MA NON TROPPO*, con su bella cantilena, expuesta por el primer violín, tiene no sé qué de ensoñador y de dulce. El encantador *ANDANTE* se acerca a la forma de *LIED*; tiene, por lo demás, como tema, un motivo melancólico del que ya se sirviera Schubert para la música de uno de los entreactos de *ROSAMUNDA*. El delicioso *MINUETO* y el *FINAL*, de ritmos característicos, denotan la influencia de la música húngara.

En esa estancia de Schubert en Zelesz, la tranquilidad de la vida contemplativa le inspiró este *CUARTETO EN LA MENOR*, uno de sus mejores cuartetos de cuerdas y la necesidad de nutrir la vida musical de la residencia y de utilizar los recursos muy restringidos de que se disponía, le hizo escribir, además, notables obras para piano a cuatro manos: la amable *SONATA EN SI BEMOL MAYOR* opus 30, la poderosa *SONATA EN DO MAYOR* opus 140, las *VARIACIONES EN LA BEMOL MAYOR* opus 35 y el *DIVERTIMENTO A LA HÚNGARA* opus 54, cuya idea le vino al escuchar cantar, a una de la servidumbre, una de esas melodías húngaras de tan penetrante melancolía.

Interpretado por el Musical Art Quartet, se escuchará el *CUARTETO Nº 13* de Schubert, opus 29, en La menor, que consta de estos movimientos: *ALLEGRO MA NON TROPPO - ANDANTE - MENUETTO* (*Allegretto*) y *FINALE* (*Allegro moderato*).

La *SONATA PARA PIANO Nº 2*, en Si bemol menor, opus 35, de *CHOPIN*, es considerada por algunos como una de las sonatas más grandes que se haya escrito. Es una obra fuerte, extraña, muy admirada y muy discutida. Según Liszt, tiene un programa literario.

En 1839 Chopin escribía a su amigo Fontana: *Compongo aquí una SONATA EN SI BEMOL MENOR, en la que figura la MARCHA FÚNEBRE que ya tienes. Constará de un ALLEGRO, luego un SCHERZO en Mi bemol menor, la MARCHA y un corto FINAL, de tres páginas, aproximadamente.*

La *MARCHA FÚNEBRE* es la idea primera y fundamental de la Sonata. Agrega Edouard Ganche: *Los críticos y los comentadores que tienen el hábito de ver en las obras de arte cosas en las que los autores jamás soñaron, hánse --en su mayoría-- representado esta Sonata como un trágico poema de la muerte. ¿Habrá guiado, en realidad, este concepto, a Chopin en la creación de su obra? Es inseguro. Reconozcamos de todos modos que esta Sonata simboliza el miedo a la muerte y que Chopin trazó --en sus cuatro partes-- un cuadro formidable, sobrecogedor. La primera se inicia con un hondo gemido traducido por cuatro compases de acordes graves, seguidos de un motivo de precipitado ritmo, jadeante, y de un segundo tema apacible, lírico. El segundo movimiento es el SCHERZO, sombrío, ardiente, fantástico. Encierra una muy bella melodía, cuyo tema reaparece, brevemente, en un murmullo, al final del SCHERZO. Viene luego la célebre MARCHA FÚNEBRE, inspiración genial, canto sublime de todos los dolores, himno desesperado de un mundo agonizante. Al ritmo sofrenado de la MARCHA sigue un canto lamentoso, una queja suplicante. Luego, el tema grandioso de la MARCHA reaparece, sombrío, inexorable. El FINAL de la Sonata, todo lo transtorna, repentinamente, al movimiento furibundo de sus octavas unísonas. Ese inmenso trazo parece barrerlo, aniquilarlo todo, como un ciclón exterminador. Es un viento de tempestad que gime, siniestro. Después de la muerte, es la Nada, después de suprimida la vida, queda la inmensa serenidad de los espacios estelares. El drama de la muerte ha terminado...*

Edward Kilenyi interpreta la *SONATA EN SI BEMOL MENOR*, opus 35, de Chopin.

Los tres *CUARTETOS* opus 44, de *FELIX MENDELSSOHN*, fueron compuestos entre 1837 y 1838. Según Stratton, Mendelssohn enriqueció la música de cámara sin crear ninguna obra que hiciera época en esa rama del arte. Sus cuartetos para cuerda son muy bellos, pero en algunos de ellos, particularmente en el *CUARTETO EN RE MAYOR* (opus 44 N° 1) la escritura es de carácter puramente orquestal... Sus *SCHERZOS* son las piezas más notables de su música de cámara.

Realmente, el *CUARTETO* opus 44 Nº 1 inclínase a ser orquestal en sus dos movimientos extremos. El muy fino tema inicial del primer movimiento es una feliz inspiración y el tema secundario se le acerca en maestría. Constituye un bello contraste el misterioso segundo tema. El movimiento termina como principia, con un torrente de sonoridad. Sigue un delicado *MINUETO*, claro, transparente y exquisitamente melodioso. El *ANDANTINO ESPRESSIVO MA CON MOTO*, es una amable *CANCIÓN SIN PALABRAS* delicadamente instrumentado y harmonizado con gracia. Pero mientras este movimiento es predominantemente de sentimiento melancólico, hay en cambio alegría sin límites en el tumultuoso final, *PRESTO CON CON BRIO*, en el que se incorpora un segundo tema --también

de carácter apasionado--. El desarrollo temático y la técnica formal desplegada en el cuarteto, son magistrales. E1 *CUARTETO TERCERO* de Félix Mendelssohn (opus 44 N°1), en Re mayor, lo interpreta el cuarteto de cuerdas Stradivarius.

26 VII 1946

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Cuartetos 4º- 5º y 6º - Segundo Programa

Como se dijo la vez anterior, y citando a Prod'homme, en el tercero de los cuartetos --el primero cronológicamente--, el violín primero o los dos violines se destacan generalmente del conjunto y no dejan, para la viola y el violoncello sino las figuras de acompañamiento.

El *CUARTETO Nº 4*, no les da mayor independencia, pero es incomparablemente más fuerte y más grave el pensamiento que lo anima: lo indica desde el principio su tonalidad, *Do menor*, tan gravemente beethoveniana. En su quinto compás, el tema inicial ofrece uno de esos *suspiros* que Riemann señala como de origen puramente *mannheimista.* Del primer tema nace el segundo, expuesto por el primer violín. Pero el primer tema se impone, y termina la primera parte *a manera de un concierto*. Su entrada, después de la cadencia, reposa en una lucha interior --observa Marx--: el contra-tema sigue, resuelto, y se desarrolla

ampliamente. El desarrollo se inicia, en Sol menor, con el primer tema; interviene el violoncello...

El *ANDANTE SCHERZOSO QUASI ALLEGRETTO*, en Do mayor, segundo movimiento, aparece --según Marx-- en su marcha tranquila y mesurada, como un espíritu reflexivo, replegado sobre sí mismo, y que se ve obligado a bromear, para olvidar o hacer olvidar su verdadero pensamiento. El tema da origen a un *fugato* cuyas entradas se suceden así: viola, primer violín, violoncello, así a lo largo de todo el movimiento. Después de este jugueteo viene el *MINUETO* tradicional, con *TRÍO*. En Do menor el *MINUETO*, el *TRÍO*, en La bemol. La repetición del *TRÍO* es *piu Allegretto*. El final es un *RONDÓ*.

El Cuarteto de arcos Lener, interpreta el *CUARTETO EN DO MENOR* (opus 18 N° 4) de Beethoven.

El *QUINTO CUARTETO*, en La mayor, suele decirse que es un homenaje a los manes de Mozart.

Un amable *ALLEGRO*, muy mozartiano en efecto, reparte el primer tema, *pizzicato*, entre el violín y el violoncello. El contra-tema es un *unísono*, plano, de un ritmo muy diferente. El movimiento consta de dos partes seguidas de una *coda*.

El *MINUETO*, en La. Su primera parte a cargo del violín; la segunda, de la viola y el violoncello acompañados por los violines. Después del *TRÍO*, reaparece el *MINUETO*.

El tema del tercer movimiento, *ANDANTE CANTABILE*, en Re, cantado por el violín primero, da nacimiento a cinco variaciones: para el violoncello la 1ª ; la 2ª para el violín primero; la 3ª para la viola y el violoncello; la 4ª para el tutti; la última a cargo del violín segundo y de la viola. Muy brillante y movida, concluye el movimiento con una coda, libre fantasía que surge súbitamente.

En el *ALLEGRO* final, cuyas cuatro notas iniciales, repetidas, por turno, por los cuatro instrumentos, parecen una anticipación menos grandiosa del tema *fatídico* de la *SINFONÍA EN DO MENOR* (la 5ª), aparece luego un segundo tema que recuerda uno de la *PATÉTICA*, lo que indica un cierto parentesco entre las dos obras y parece confirmar la hipótesis de que la célebre *SONATA* hubiera sido pensada originariamente para varios instrumentos.

El Cuarteto de Cuerdas Capet interpreta el *CUARTETO EN LA MAYOR* (opus 18 N° 5) de Beethoven.

El 6º y último *CUARTETO* opus 18, en Si bemol, principia, en el primer violín, con un *ALLEGRO CON BRIO*, con dos repeticiones, sin *coda*. El tema, vivo, juguetón, expuesto en *pizzicato*, se compone esencialmente de dos compases. Lo repiten, primero, el violoncello y el segundo violín, luego, al fin de la exposición, la viola y el violoncello. Se le opone un segundo tema, de sabor popular.

El *ADAGIO* en Mi bemol, presenta un tema tranquilo, de contornos regulares y graciosos, a cargo del violín segundo, luego se quiebra el ritmo y aparecen sincopas *ben marcato* en la viola y el violoncello. Una frase en Mi bemol menor, comenzada unísono por el violín y el chelo, le dá un tinte más melancólico. Después de un largo rasgo cromático del violín solo, éste repite el primer tema y luego repítelo el violín segundo. El *SCHERZO* con su TRÍO saltarín, desenvuélvese con regularidad y serenidad. Después de esto, era de esperarse un *ALLEGRO* final según las fórmulas: pero un efecto sorprendente resérvase al oyente: un *ADAGIO* de 46 compases, intitulado *LA MALINCONÍA* precede al *ALLEGRETTO QUASI ALLEGRO* del último movimiento. *Este trozo debe tratarse con la mayor delicadeza* indica una nota. Pero es, el *ADAGIO* una nube pronto disipada; súbito, el primer violín ataca el *ALLEGRETTO*. El tema de *LA MALINCONÍA* intenta reaparecer, pero el movimiento vivo no se lo permite, y termina

prestissimo, no sin que una última sombra, un breve *ADAGIO* trate de entristecerlo...

El Virtuoso String Quartet interpreta el *CUARTETO Nº 6*, en Si bemol mayor (opus 18 N° 6), de Beethoven.

23 VIII 1946

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Cuartetos de la segunda época -Tercer Programa

Seis años separan los CUARTETOS opus 18 --los seis cuartetos escuchados en los dos pasados viernes-- *de los tres CUARTETOS opus 59, encomendados a Beethoven por el conde Razumovski y a él dedicados; seis años durante los cuales Beethoven amó y perdió el amor de Giulietta Guicciardi, compuso las SINFONÍAS 2ª y 3ª, LEONORA, la SONATA A KREUTZER, la SONATA APPASSIONATA, etc. De ahí en adelante ya no hay nada en él, de Haydn y de Mozart: él es él mismo, y va a demostrarlo. Sin tener en cuenta las obras enumeradas* (agrega el señor Chantavoine) *sería inexplicable el contraste entre el 6° y el 7º cuartetos.*

Si, como los anteriores, el *CUARTETO SÉPTIMO* (opus 59 N° 1), en Fa mayor, está escrito en forma de sonata, por la primera vez en la historia de este género, no se repite la exposición, sino que, luego de una simulada *reprise* de cuatro compases, comienza el desarrollo, y la primera parte --también-- no reproduce la primera sino de modo muy aproximado.

Beethoven, despreocupándose de las fórmulas tradicionales se abandona totalmente al hilo conductor de su fantasía. Segunda audacia!: el *CUARTETO* carece de *MINUETO*, y en cambio, incluye un *ALLEGRETTO SCHERZANDO*, en el que los ritmos de cierta danza son interrumpidos (o lo parece) por recuerdos y nostalgias.

El *ADAGIO MOLTO E MESTO* sobrepasa en belleza todos los movimientos lentos de todos los cuartetos anteriores. El tema, cuya belleza no sabría analizarse con pocas palabras, llega, en su desarrollo, a una de esas potentes efusiones líricas, como las que se encuentran en el *TRÍO DEL ARCHIDUQUE* o en la *SONATA PARA VIOLONCELLO,* opus 102 N° 2. Finalmente, en la polifonía melódica de esta página conmovedora, ya cada voz conquistó su independencia y canta su propio canto. Súbitamente, el desarrollo parece perderse en un largo rasgo del violín, comparable al vuelo de un pájaro perdido, pero que se fija pronto, mientras el violoncello --que ya había atacado el primer trozo-- ataca el *final,* con un *tema ruso*, ritmado fuertemente, cuyas primeras cuatro notas son las del primer movimiento. Coincidencia casual o procedimiento muy pensado, este parentesco melódico enlaza fuertemente las dos partes extremas del cuarteto, mientras que Beethoven vierte en este final una abundancia rítmica, inagotable en figuras y combina clones originales.

Por la circunstancia de estar entre nosotros el nuevo Cuarteto Lener, como homenaje a Jeno Lener y al Cuarteto de su nombre, se escucharán esta noche el 7° y el 8º de los de Beethoven, en las magistrales interpretaciones del Lener.

Se sigue a Chantavoine: *El primer movimiento del OCTAVO CUARTETO de Beethoven, el opus 59 N°2, en Mi menor, se acerca más a la forma clásica. En cambio, el ADAGIO CON MOLTO DI SENTIMENTO canta, después de una introducción de ocho compases a manera de coral, una de las más sublimes ensoñaciones que Beethoven expresara jamás. Le fué inspirada --decía él mismo-- por el aspecto de una noche estrellada: todo lo dolorosa que sea, esa ensoñación, también es una tranquila contemplación, o, por lo menos, en ella se resuelve...*

El ALLEGRETTO, en menor, que la sigue, reposa en un ritmo, de los más curiosamente elaborados. Su TRÍO, en mayor, tiene como motivo un tema ruso, en el que parece resonar un eco de caza y que cada uno de los instrumentos hace oír, a su turno, mientras los otros órnalo con sus filigranas. Para las repeticiones, he aquí la indicación dada por Beethoven: da capo il minore, ma senza replica, ed allora ancora una volta il trio, e dopo di nuovo da capo il minore senza replica, lo que constituye la forma: SCHERZO (bis) – TRÍO (bis) – SCHERZO– TRÍO – SCHERZO, que Beethoven ya había usado en la 4ª SINFONÍA, contemporánea de los CUARTETOS RAZUMOVSKI (opus 59) y que empleara más tarde en la SINFONÍA 7ª y en los CUARTETOS 10º y 11º, y de la que Schumann sacará tan buen partido con el nombre de alternativo.

El FINAL del CUARTETO 8°, que parte del tono de Do mayor para concluir en el tono principal de Mi menor, es una verdadera carga rítmica, que llega a su objetivo por medio de fogosos asaltos.

El tema ruso del ALLEGRETTO de este CUARTETO, lo empleó también Rimski-Korsakov en su ópera LA NOVIA DEL ZAR: simboliza allí la grandeza y la majestad del Zar. Musorgski, en BORIS GODUNOV, lo asocia al cuadro musical de las campanas del Kremlin.

Se escucha el *CUARTETO EN MI MENOR* de Beethoven, N° 8 (opus 59 N° 2), segundo de los *CUARTETOS RAZUMOVSKI*, al cuarteto de arcos Lener.

30 VIII 1946

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Cuartetos 11º y 12º - Quinto Programa

El *CUARTETO Nº 11* fué compuesto en octubre de 1810, el mismo año de *EGMONT*, del *TRÍO AL ARCHIDUQUE* (opus 97), y de las *TRES CANCIONES*, con texto de Goethe (opus 83).

El *CUARTETO SERIOSO* (opus 95) es el más corto y sobretodo el más conciso de los diez y seis cuartetos de Beethoven: tiene --anota Chantavoine-- en su brusca rapidez, algo que recuerda el *PROMETEO* de Goethe. Carl Friedrich Nohl declara que, de todos los *CUARTETOS* de Beethoven, éste en Fa menor, es el *más personal*, y lo sitúa en la primera fila de las creaciones beethovenianas. Sus características son: la búsqueda de una expresión concentrada del pensamiento, reducida a la *temática más simple,* pero también la *más expresiva,* y el empleo extremadamente mesurado

de los *medios;* esta obra no podía ser sino *un cuarteto.* Y muestra la firme voluntad del compositor: escribir una obra menos sinfónica que las precedentes (opus 59 particularmente), un *CUARTETO* desembarazado de accesorios, SERIOSO, como lo designó él mismo, y en el que *todo lo no puramente musical* se reduce al *mínimo.*

El *ALLEGRO CON BRIO* iniciase *potente;* un furioso unísono de las cuatro voces rompe bruscamente, como un grito de rebeldía y de cólera, y constituye la primera parte del tema fundamental del cuarteto. Pero a esta cólera sigue la tristeza, expresada por un tema agitado y suplicante: luchan los dos temas, y el *CUARTETO EN FA MENOR*, será el poema de una alma que pugna consigo misma. Poco importa que su diálogo cumpla o no con los cuadros de la *forma sonata*.

El *ALLEGRETTO MA NON TROPPO* respira, al contrario, tranquilidad, una calma triste entrecortada de suspiros: se desarrolla en estilo fugado con ornamentos que recuerdan el *fugato* de la *HEROICA:* se encuentra allí aplicada la fuga a la expresión de una ensoñación. Surge súbitamente un despertar de la energía, en el trozo que ocupa el sitio del *Scherzo,* que tiene la medida, si no el ritmo, el movimiento y la forma del *SCHERZO*, pero cuyo título el mismo Beethoven

lo escribió así: *ALLEGRO ASSAI VIVACE, MA SERIOSO*. Su ritmo quebrado, el lamento de su melodía, sus tristes harmonías menores, expresan una *feroz* desesperación, apenas interrumpida por el *trio* alternativo, más tranquilo sin duda, pero no menos triste. En vano concluye el trozo con una última afirmación de voluntad.

Las mismas desolaciones inspiran su final, *ALLEGRETTO AGITATO* (precedido de un *LARGHETTO*); una corta introducción de algunos compases, de sensibilidad muy moderna (que hace pensar en la *SINFONÍA EN DO*, de Schumann y quizás un poco en *TRISTAN*), preceden al *ALLEGRETTO AGITATO*. Parece ya abandonada toda esperanza, se cree que todo va a terminar en *menor*, cuando el violín 2° agrega un *La* natural que suscita el modo mayor: y los cuatro instrumentos, en un movimiento vivo, *alla breve*, se precipitan a la conquista de ese modo mayor; y termina el movimiento en una alegre gama de *Fa mayor*.

Interpreta el Cuarteto Roth el *NÚMERO ONCE*, en Fa menor (opus 95), llamado *CUARTETO SERIOSO*, de Beethoven.

Catorce años separan (de 1810 a 1824) al *CUARTETO N° 12* del *CUARTETO SERIOSO*. Catorce años (habla Chantavoine) que han visto nacer las tres últimas *SINFONÍAS*, las *SONATAS PARA PIANO*, de la opus 90 a la opus 111, inclusive, la *MISA EN RE*; catorce años durante los cuales el sufrimiento y el trabajo liberaron el genio de Beethoven, y en los que la sordera cerrando sus oídos a toda otra voz, ya no le deja oír sino la suya. De una manera general, los cinco últimos cuartetos se distinguen de los precedentes, por la afirmación absoluta de la personalidad.

El esfuerzo por profundizar y analizar, la preocupación de apurar hasta el fondo su melancolía o su jubilo, los hace notorios Beethoven, con el uso, cada vez más frecuente, de la *grande variación* y también con la multiplicación de los temas: nada ya de primer tema, segundo tema, transición; nada ya de relleno harmónico, de instrumentos meramente acompañantes: ahora todo canta, todo habla.

En el *CUARTETO N° 12* (opus 127), en Mi bemol mayor, el desarrollo del primer movimiento reposa en dos principios: de naturaleza propiamente rítmica el uno; el otro especialmente tonal: oposición de un tema, de ritmo enérgico y voluntarioso, y de otro, de ritmo fluido como una caricia. Concebido originalmente para

una *SONATA A CUATRO MANOS* (nunca escrita) el tema del *ADAGIO*, álzase lentamente, como un astro, y dibuja una admirable curva de diez y ocho compases, para desenvolverse en *seis variaciones* ininterrumpidas y muy libres, y que todas, aún en las complicaciones rítmicas de la segunda, conservan un carácter contemplativo.

El *SCHERZANDO VIVACE*, con sus variaciones de ritmos a *tres compases* y a *dos tiempos,* con su *TRÍO* alternativo *prestissimo*, somete a una nueva deformación el tipo del *SCHERZO*.

El *FINAL*, a cuatro tiempos, *alla breve*, parece, por su ligereza, llevarnos a años anteriores... pero ciertas audacias de harmonía, ciertas modulaciones elípticas y la libertad de la polifonía, demuestran que no es así. Termina el movimiento con una Variación que empieza en *Do mayor* y concluye (como en el primer movimiento) en la tonalidad inicial de *Mi bemol.*

El *CUARTETO N° 12* en Mi bemol mayor (opus 127) será interpretado por el Cuarteto de Arcos Budapest. Sus movimientos son los siguientes: *I INTRODUCCIÓN (Maestoso) – ALLEGRO; II ADAGIO MA NON TROPPO E MOLTO CANTABILE; III SCHERZO; IV FINALE* (el *tiempo* del final, y es característico, se deja a la inspiración de los ejecutantes, sin ninguna indicación). 20 IX 1946

Según Schindler, después del *CUARTETO Nº 12* (opus 127), Beethoven compuso el *CUARTETO Nº 15*, en La menor (opus 132), y luego el *CUARTETO Nº 13* (opus 130).

Si el *CUARTETO Nº 15*, compuesto en la primavera de 1823 es el fruto de un período de grave enfermedad soportada en esa época por Beethoven, el N° 13, que data del año 1825 es obra que denota plena salud. Respira una plenitud de juventud, de fuerza recobrada, de alegría de vivir, que deja poco sitio a las voces quejosas y lánguidas, y que da lugar, al contrario, a frecuentes explosiones del más joyoso *humor*. Si se acepta el sentido más comprensivo de la palabra *humor*, que expresa la idea de liberación espiritual, la victoria del ser sobre su dolor y sobre las mediocridades del mundo, el *CUARTETO Nº 13* (opus 130), es el más *humorístico* de todos. Esto se traduce técnicamente (continúa José de Marliave), en abruptas modificaciones en la inspiración, la creación y la conciliación de ideas aparentemente antagónicas.

El desarrollo de un análisis psicológico, característica de las dos primeras partes del *CUARTETO* 12 y de los *CUARTETOS* opus 131 y opus 132, no debe buscarse, en principio, en este *CUARTETO* 13.

Dichoso al crear como no lo había sido sino en sus mejores tiempos felices, el Maestro se deja arrastrar por el genio de su vida interior que le dicta una abundancia desconocida de melodías espontáneas y de una amplitud como de fresco, y combinaciones técnicas a las que la música no había llegado nunca. Esta plenitud y esta espontaneidad florecidas, hacen que esta obra, si es la más *humorística,* sea también la más *fantasista* entre todos los cuartetos.

Wilhelm von Lenz dice: *es una obra ebria de fantasía*.

El *CUARTETO Nº 13* comprende seis partes: un *ALLEGRO* (Si bemol mayor), en forma sonata muy libremente transformada, como la primera parte del otro *CUARTETO EN SI* (opus 18 N° 6); un *PRESTO* (Si bemol menor), *ALLA BREVE*, demoníaco; un *ANDANTE SCHERZOSO* (Re bemol mayor), de inspiración íntegramente libre; un *ALLEGRO ASSAI* en el estilo popular (Sol mayor), *ALLA TEDESCA*; una *CAVATINA* melodiosa, escrita con la sangre del poeta, *ADAGIO MOLTO ESPRESSIVO* (Mi bemol menor): Beethoven tenía esta parte de su *CUARTETO* como muy por encima de las otras. La compuso durante el estío de 1825 y confesaba que al escribirla no había podido contener las lágrimas: jamás --agregaba-- una melodía salida de mi pluma me produjo tal efecto ni me causó tan profunda emoción. Y, finalmente, un *ALLEGRO* (Si bemol mayor), de alegría apacible,

en un principio, y luego, de alegría exuberante. Por lo menos así llegó hasta nosotros el *CUARTETO* 13.

Originariamente, tenía, en vez del final actual, la *GRAN FUGA a veces libre, a veces rebuscada*; pero, no sólo, es muy larga, sino, además, era totalmente incomprendida por el público (todavía hoy lo es...), y el editor Artaria *conjuró* al Maestro para que escribiera otro final y Beethoven accedió, otra vez enfermo y casi moribundo (noviembre 1826).

Debían ser esos los reales momentos sagrados del genio, momentos en que el Maestro se alzaba, vencedor de la materia, porque ese nuevo final del Cuarteto no sabe nada de las condiciones físicas del enfermo ni de sus dolores; no es sino un rayo de alegría y de vida desde la primera hasta la última nota.

Sin más, se escucha el *CUARTETO Nº 13* (opus 130), en Si bemol, interpretado por el Cuarteto de Arcos Busch, en su forma actual.

La *GRAN FUGA*, en Si bemol (opus 133), fué compuesta en 1825 como final original del *CUARTETO* 13. Hasta en nuestro tiempo esta *tremenda fuga* se considera una monstruosidad intocable. Grove en su Diccionario (1889) escribió: *No hay manera de juzgar la FUGA ya que no se*

toca nunca... Ahora, dichosamente sí se toca, y se puede escuchar en grabaciones.

La *GRAN FUGA* debe ser considerada como una *SINFONÍA* (sic) en un movimiento, con cinco secciones principales; *INTRODUCCIÓN - PRIMERA FUGA* (rápido) *SEGUNDA FUGA* (lento) – *TERCERA FUGA* (*Scherzo*) y *CODA*. El tema que aparece en la *INTRODUCCIÓN* es la base de toda la obra, aunque el tema de la *PRIMERA FUGA* reaparece en la *TERCERA* y en la *CODA*. La 2ª y la 3ª fugas carecen de exposición regular.

Interpreta el cuarteto Lener la *GRAN FUGA* en Si bemol (opus 133) de Beethoven.

Fuera de serie se presenta en este programa la *SONATA PARA PIANO* opus 109 de Beethoven. *SONATA EN MI MAYOR, Nº 30*, dedicada a Maximiliano Brentano; compuesta en 1820.

De proporción más restringida, de carácter más íntimo y más suave que la *SONATA* opus 106, tiene en cambio un plan más atormentado. Después del esbozo de un *VIVACE*, corta el *ADAGIO* un retorno del primer movimiento. Torna el *ADAGIO* y nuevamente córtalo el *VIVACE*. Un *PRESTISSIMO*, en Mi menor, encadénase al movimiento anterior. Las notas que sirven de bajo al primer tema, conviértense más adelante en el grupo del

canto. El final lo constituye un *ANDANTE*, variado de adorable manera. La última *variación* trae nuevamente el tema puro y simple de su comienzo.

Para Blanca Selva, el primer movimiento de la 109, *es suavemente tierno y luminoso; el PRESTISSIMO es salvaje y el final lo juzga así: un admirable y simple tema binario, seguido de seis variaciones terminadas con una repetición textual del tema que parece revestir ahora, emergiendo de sus velos, de una belleza aun más perfecta que la que su exposición había dejado ver.*

Wilhelm Kempff interpreta la *SONATA Nº 30* en Mi mayor (opus 109) de Beethoven.

27 IX 1946

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Cuarteto 14º - Séptimo Programa

CUARTETO Nº 14, en Do sostenido menor (opus 131). Este *CUARTETO* es reconocido unánimemente --dice Marliave-- como el más rico, musicalmente, y el más significativo de esta forma de arte, de la que es, sin duda, la culminación. Encuéntranse en él y en floración suntuosa, las más salientes cualidades de sus últimas obras: originalidad, libertad en cuanto a la forma, que no cesa de ser profundamente plástica y de rigurosa lógica; intelectualidad, espiritualidad absoluta de la idea, de cada compás, de cada nota de la idea.

Como en la mayoría de los últimos Cuartetos se reconoce en él la dirección de una idea psicológica. Es la elevación del alma llena de nobleza de un hombre dolorosamente probado, elevación, desde la noche de la más irremediable melancolía, rumbo al humorismo viril, a la fuerza joyosa, a la acción, al combate, a la victoria lograda sobre los demonios enemigos, sobre el destino... La magnifica técnica por medio de la cual se expresa esta gloriosa ascensión, es la combinación de temas varios, de *ideas de cuarteto* que venían en abundancia al espíritu de Beethoven en esa época. En este sentido debe entenderse --sin duda-- el epígrafe puesto por él sobre una copia de la obra: *Decimocuarto cuarteto. De los últimos. Hecho de piezas y trozos tomados aquí y allá. El* CUARTETO *se compone de siete trozos, que se tocan sin interrupción.*

El maestro Vincent D'Indy, refiérese a la obra en éstos términos: *CUARTETO 14 (opus 131). Compuesto en 1826. Este Cuarteto merece atención porque su concepción y la forma que de ella se desprende son absolutamente nuevas, y sólo presenta el tipo-sonata en uno de sus movimientos entre seis. (Unos dicen 6, otros 7 movimientos).*

La arquitectura de estas seis partes, que se tocan sin interrupción es sorprendente por su maravilloso equilibrio establecido según la fórmula de cadencia de la tonalidad de Do sostenido menor, es decir: Tónica – Subdominante – Relativo de subdominante – Relativo – Dominante – Tónica.

Una FUGA construída regularmente (ADAGIO MA NON TROPPO E MOLTO ESPRESSIVO. Do sostenido menor) cuyo tema es casi clásico, si su significación la magnifica singularmente su desarrollo; una FUGA, a modo de majestuoso pórtico.

En seguida, como si quisiera presentar en este Cuarteto una exhibición histórica de las formas antiguas, Beethoven hace revivir --de manera encantadora-- el tipo SUITE, en el vivísimo ALLEGRO MOLTO VIVACE en Re mayor.

Luego de un recitativo inicial, ALLEGRO MODERATO, después ADAGIO (que se toma por algunos como otro movimiento), el ANDANTE, MA NON TROPPO, E MOLTO CANTABIILE, ANDANTE dialogado en La mayor, expone su tema que engendra siete VARIACIONES muy curiosas: 1º ANDANTE 2º ANDANTE PIU MOSSO (como una marcha) 3ª ANDANTE MODERATO E LUSINGHIERO 4º ADAGIO 5º ALLEGRETTO 6º ADAGIO MA NON TROPPO E SEMPLICE 7º ALLEGRETTO. Estas VARIACIONES están dispuestas de tal modo, que el tema, durante la primera mitad del trozo, parece fijarse poco a poco (si es permitido emplear comparación semejante) hasta dar la impresión de la inmovilidad total.

Después de un largo y alegre SCHERZO en Mi mayor (Presto, alla breve), una frase en forma de LIED (adagio quasi un poco andante) en Sol sostenido menor, frase de LIED profundamente conmovida, prepara el advenimiento del victorioso final (Allegro, alla breve, en Do sostenido menor); victorioso FINAL que es, ¡al fin!, en forma de primer movimiento de sonata, y que trae melódicamente, el tema de la FUGA inicial. Hasta aquí D'Indy.

Del movimiento central, *ANDANTE MA NON TROPPO E MOLTO CANTABILE* --tema y variaciones--, de este poema conmovedor habló Ricardo Wagner como de un trabajo mágico, utilizado por Beethoven *para fascinar una figura llena de gracia y luego embriagarse eternamente en ella; esta figura ideal, prueba ella misma de la más íntima inocencia, la somete a transformaciones perpetuas, increíbles, por medio de la refracción de los rayos de la luz eternal que el artista proyecta sobre ella.*

Es el apogeo de la *gran variación.* Beethoven consideraba su *CUARTETO 14* como el más *fino,* como el más alto de los suyos... Y quizás sí lo es. Es el *cuarto* y *último* de sus *CUARTETOS grandes*...

Se escucha el *CUARTETO 14* (opus 131) en Do sostenido menor, interpretado por el Cuarteto de Arcos de Budapest.

Las dimensiones del *CUARTETO Nº 15* --su duración es casi igual a la del 14-- impiden presentarlo en esta vez. Por lo cual --como fuera de serie-- se escucha hoy, primero, la *GRAN FUGA* (opus 133) en Si bemol (que se escuchó hace ocho días para cuarteto), ahora en la versión para orquesta de cuerdas.

Es obra dificilísima de *captar,* dicen. Roger Fiske conceptúa que la manera más fácil de aproximarse a la *GRAN FUGA* es por intermedio de la versión

para orquesta de cuerdas. Se escuchará así interpretada la *GRAN FUGA* por el Conjunto de Cámara Busch.

Y segundo *fuera de serie,* se escuchará otra obra beethoveniana, de la época de los últimos cuartetos, un poco anterior a ellos. Se trata de la *INTRODUCCIÓN Y VARIACIONES* sobre *YO SOY EL SASTRE KAKADÚ* (opus 121a) o sea *VARIACIONES PARA PIANO, VIOLÍN Y VIOLONCELLO* sobre un tema de *LAS HERMANAS DE PRAGA*, de Müller, obra contemporánea de las celebérrimas *VARIACIONES SOBRE UN VALSE DE DIABELLI*, compuestas también en 1823, un año antes del *CUARTETO Nº 12*, primero de los cuartetos de la última época.

La obra consta de estas partes: *INTRODUCCIÓN* (*Allegro assai*), en Sol menor – *TEMA* (*Allegretto),* y once *VARIACIONES:* 1ª piano solo - 2ª dúo de violín y piano - 3ª dúo de violoncello y piano - en las siguientes (con excepción de la 7ª, dúo de violín y violoncello) participan los tres instrumentos, aunque, en general, con predominio de la parte del piano.

Erling Bloch (violín), Torben Svendsen (cello) y Lund Christiansen (piano) interpretan *INTRODUCCIÓN Y VARIACIONES* sobre el tema *YO SOY EL SASTRE KAKADÚ* de Wenzel Müller, obra 121ª de Luis van Beethoven.

4 X 1946

ANTONIO VIVALDI, célebre violinista y compositor, nació en Venecia hacia el año 1678 y murió allí mismo en 1743, Se ordenó sacerdote en 1703. Impedido por su salud para ejercer su ministerio, enderezó sus actividades hacia la música. Entró en 1703 como Maestro de Coros en el *SEMINARIO MUSICAL DEL HOSPITAL DE LA PIEDAD*, conservatorio de jóvenes huérfanas o abandonadas. Allí siguió hasta el fin de su vida (por lo menos hasta 1740) en diversas funciones, maestro de coros, profesor de violín, director de orquesta.

A pesar de su frágil salud, Vivaldi, llamado también el *cura rojo*, a causa de su cabellera de fuego, ejerció quíntuple carrera de virtuoso, director de orquesta, profesor, compositor y empresario de sus propias composiciones dramáticas.

Compuso --a más de sus óperas y sinfonías-- varios centenares de conciertos. De ellos están editados los opus 3 *(El ESTRO ARMONICO),* opus 4, opus 6, opus 7, opus 8 *(EL CIMIENTO DE LA ARMONÍA)*, opus *9 (LA CETRA),* etc., etc.: en total 84 conciertos.

Sus obras instrumentales no marcan progreso muy sensible sobre las similares de Corelli y de Torelli, etc. Es mayor su importancia en los conciertos, pero son bellísimas sus sonatas para violín, como se apreciará escuchando ahora su *SONATA EN DO MENOR*, arreglo de Crussard, interpretada por Dominique Blot (violín) y Claude Crussard (piano). Consta de estos cuatro movimientos: *ANDANTE - ALLEGRO - LARGO - ALLEGRO.*

La opus 9 de *BEETHOVEN* es la primera obra suya importante para tres instrumentos de cuerdas. Él mismo la designaba, sin perífrasis, en su dedicatoria al *Primer Mecenas de su Musa*, el conde Browne, como *la mejor de sus obras,* en un género que no cultivó mucho. Aunque publicada en julio de 1798, la opus 9 existía en estado de proyecto por lo menos desde un año antes. Se conocen bocetos contemporáneos de la primera de las *SONATAS* opus 49 y del *RONDÓ* de la *SONATA PATÉTICA*. Todavía encuéntranse en la obra algunas fórmulas heredadas a Mozart, pero ya es Beethoven el que habla.

Los dos primeros *TRÍOS* de la opus 9, son de inspiración, el último, en *Do menor*, es más severo, más patético, más beethoveniano, en fin.

En el primero de los tres, en *Sol mayor* (opus 9 N° 1), una introducción *ADAGIO* precede al *ALLEGRO CON BRIO; ALLEGRO* que incluye dos repeticiones seguidas de una *CODA*. Los primeros compases, expuestos por el violín parecen continuar la introducción, en *tiempo* distinto; un segundo tema de cuatro compases, cantado por el violoncello, tomado luego por el violín, le sucede, se desarrolla, se anima, se detiene, *fortissimo* sobre la dominante de Re. *Pianissimo*, un nuevo tema, tranquilo, en *Re menor*, se opone, y, antes de que se termine la primera repetición, trae una nueva figura rítmica, del ritmo llamado *mozartiano.* Termina el movimiento con un animado conjunto.

En el *ADAGIO*, el compás se subdivide continuamente en tresillos: el violín, que, desde el primer compás indica ese ritmo persistente y conserva, en general, el primer papel. Después de una nueva exposición del tema en el medio del trozo, Beethoven practica una brusca modulación en *Sol mayor*, antes de dejarle la palabra al violoncello. Por su tonalidad, como por la ligereza de su trazo, este *ADAGIO*, a pesar de los bruscos sobresaltos que agitan el ritmo arrullador y los finos arabescos, continúa la serenidad del primer movimiento.

El *SCHERZO*, compuesto de dos breves repeticiones en *Sol*, de una parte media en *Do mayor*, y de una *CODA*, no es, entre los tres interlocutores sino un simple jugueteo destinado a servir de transición entre el *ADAGIO* y el *FINAL*. El violín conduce, *pizzicato*, la rápida carrera...: primer *PRESTO* realmente beethoveniano y no escrito en forma de *RONDÓ*. La primera parte, en la que se observa súbitamente un tema de carácter diferente, en *Si bemol*, que modula rápidamente, se reexpone. Con una habilidad realmente nueva, una variedad en el empleo de los instrumentos, cuya sonoridad multiplica con los artificios que le sugieren y las lecciones de sus maestros y las fantasías de su humor, Beethoven anuncia la conclusión con la reexposición, en el tono inicial, de la primera parte, como en un movimiento de sonata. El *TRÍO PASQUIER* --violín, viola y violoncello-- interpreta el *TRÍO EN SOL MAYOR* (opus 9 N° 1) de Beethoven.

GUILLAUME LEKEU murió joven, casi niño: tenía 24 años. Nacido en 1870, atraído, al finalizar sus estudios literarios, al lado de su ilustre compatriota Cesar Franck, apenas tuvo el tiempo justo de recoger los dones dispensados por el Maestro, y fué Vincent D'Indy quien terminó su educación musical. Pero no se esperó a terminarla para dar pruebas

de su genio. Admirablemente dotado, Lekeu mostraba un natural de calidad rara.

Entre sus obras, la pieza *sinfónica* *CANTO DE TRIUNFAL LIBERACIÓN*, la Cantata *ANDROMEDA*, la *SONATA PARA PIANO Y VIOLÍN,* tan curiosa, los dos *ESTUDIOS SINFÓNICOS*, el *ADAGIO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA*, el *EPITALAMIO*, un *TRÍO*, de inspiración admirable, la *FANTASÍA SOBRE AIRES POPULARES ANGEVINOS*, pieza sinfónica célebre... Todas ellas comprueban las cualidades de ese niño genial, desaparecido prematuramente, antes de dar los frutos jugosos que prometía.

Su obra a pesar de su origen belga es, como la de su maestro y paisano Cesar Franck, esencialmente francesa.

Se escuchará, de Guillaume Lekeu, interpretada por Yehudi Menuhin (violín) y Hephzibah Menuhin (piano) la *SONATA EN SOL MAYOR*, que consta de los siguientes movimientos: *MUY MODERADO. VIVO Y APASIONADO. MUY MODERADO – MUY LENTO– MUY ANIMADO.*

17 I 1947

FRANZ SCHUBERT
Sonata Nº 10, opus 53

Dice la señora Tibaldi Chiesa, que *el primer tiempo de esta sonata no se tiene por muy afortunado, por frecuentemente difuso, con momentos débiles y poco inspirados. El ANDANTE CON MOTO es un Lied, de elegantes variaciones; quizá uniforme y lánguido. El SCHERZO, vigoroso y pleno de movimiento, con algunos temas vieneses.*

Pero Duncan dice que *esta sonata no vale menos que la SONATA EN SOL MAYOR opus 78, tenida por Schumann como la más perfecta en forma y en concepción.*

El primer tiempo de la opus 53 es una obra fuerte con amplia intervención del instrumento. Es notable el vigor de la composición, y sólo un ejecutante que posea una agilidad de dedos fuertemente desarrollada es capaz de tocar *como se debe* el *ALLEGRO VIVACE,* bellamente concebido. Sigue un delicioso tiempo lento, *con moto*, que tiene la forma de una canción altamente expresiva, rota, sin embargo, por una vigorosa parte media. Si el trozo tiene algún defecto, debe concederse que es, sin duda, su extensión algo excesiva. El *SCHERZO* es de un ritmo resuelto y original, hecho con acordes hábilmente ideados y con fuertes contrastes; en tanto que el *TRÍO*, una melodía celestial en Sol mayor, se le contrapone con rara ventaja. A primera vista, el movimiento final parece fuera de lugar. La composición parece ligera y débil y el tema

demasiado inadecuado para la bella obra que le ha precedido. Pero el movimiento merece ser estudiado, y quienes se toman el trabajo de dominarlo, no quedan decepcionados. Tocado con extremas delicadeza y destreza, es gracioso y encantador, especialmente su parte media, que habla de la alegría de la vida vienesa, del espíritu de la juventud, de las fantasías pasajeras de una imaginación fecunda..., de todo lo que se quiera como brillante y bello.

La *SONATA* opus 53, de Schubert, en Re mayor, compuesta en 1825, la interpreta maravillosamente Artur Schnabel.

29 I 1947

MOZART - BEETHOVEN - DEBUSSY

El *DIVERTIMENTO EN RE MAYOR* para dos violines, viola y violoncello, K 136 de *Mozart* fué compuesto en Salzburgo en 1772. Es obra juvenil, entonces, de sus 16 años.

Es de notarse el título de *DIVERTIMENTI* dado a los tres *CUARTETOS* de esta época: es un título que se ve frecuentemente en obras similares de los hermanos Haydn. Este primero de tres *DIVERTIMENTI* tiene el corte tradicional de la *SONATA*, con un *ANDANTE* entre dos *ALLEGROS*.

El primer movimiento está construido a base de dos temas, y el segundo --como ocurre en las obras de Miguel Haydn-- es más extenso y más importante que el primero. Un tercer tema forma la conclusión. El largo desarrollo se inicia con una doble *reprise* del primer tema.

El *ANDANTE* es profundamente italiano. Expone, por turno, tres breves temas separados y luego un largo *ritornello*. Seis compases de un nuevo desarrollo, en forma de canto del violín primero, traen un retorno de la primera parte.

En cuanto al *FINAL*, tratado en trozo de sonata sobre ritmos de *RONDÓ*, ofrece la particularidad de comenzar con una especie de *entrada*, con un ritmo que recuerda el del final del *CUARTETO MILANÉS* del mismo Mozart. Ensaya luego un breve *fugato*...

DIVERTIMENTO EN RE MAYOR K 136, interpretado por la Orquesta de Cuerdas Boyd Neel.

El *DIVERTIMENTO EN FA MAYOR* K 138 es el tercero de estos *DIVERTIMENTI* juveniles de Mozart. En su primer *ALLEGRO*, una entrada *unísono* que recuerda el estilo de la ópera bufa, precede al primer tema.

No menos curioso es el *ANDANTE* en el que, por primera vez, Mozart hace que irrumpa un canto del violín primero, como lo acostumbraban los hermanos Haydn. Un segundo tema a manera de diálogo entre las voces altas y las bajas. Luego un *ritornello* a la italiana. Un largo desarrollo...

El *FINAL* es un delicioso *RONDÓ* con numerosos intermedios breves. Un tema muy brillante y muy alegre, expuesto con imitaciones entre la viola y el violoncello y que termina con una cadencia de ópera bufa, se repite cinco veces. Sus repeticiones las entrecortan cuatro breves temas nuevos. Todo ello sembrado de imitaciones y pasajes en contrapunto y de un estilo tan fluído, de una vena de alegría ligera y cantante, que es de lamentar el que hubiesen desaparecido los otros *CUARTETOS* o *DIVERTIMENTI* de la misma serie.

DIVERTIMENTO EN FA MAYOR K 138, interpretado por la Orquesta de Cuerdas Boyd Neel.

Antes del *SEPTIMINIO*, la obra más importante de *BEETHOVEN*, escrita para piano y otros instrumentos es, aparte de los *CONCIERTOS*, el *QUINTETO* para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot, opus 16. Es indudable que esta obra de Beethoven ofrece más de una analogía con el *QUINTETO* de Mozart para los mismos

instrumentos: la misma larga introducción, una división idéntica: *ALLEGRO - ANDANTE - RONDÓ ALLEGRO*. Hasta se ha querido ver en los temas de cada uno de los tres movimientos, reminiscencias de arias de *LA FLAUTA MÁGICA* y de *DON JUAN*.

El *QUINTETO* sería un homenaje a Mozart, no sólo por la forma, sino por el fondo. Sea lo que sea, es una de las producciones mejor logradas y más conocidas de su primera época. Y sin duda así la consideraba Beethoven, ya que, muchos años después la hizo aparecer en forma de *CUARTETO* para piano y cuerdas.

Una introducción grave y solemne. Luego el piano expone el tema, que toma el clarinete. Este hace el papel del primer violín. No se olvidan oboe, fagot y trompa.

El *ANDANTE CANTABILE* que desarrolla el tema quizá prestado a *DON JUAN*, es una de las inspiraciones más graciosas de Beethoven, en la época.

El tema del *RONDÓ* es un ritmo de aspecto popular, al que responde un segundo tema expuesto por el clarinete y luego por el piano. Reaparece el tema inicial... Una gama brillante del piano termina este agradable *RONDÓ*, animado, como toda la obra, por el *más puro espíritu de Mozart.*

El *QUINTETO EN MI BEMOL MAYOR* (opus 16), de Beethoven, consta de estos movimientos: *GRAVE. ALLEGRO MA NON TROPPO – ANDANTE CANTABILE - RONDÓ, ALLEGRO MA NON TROPPO* y lo interpretan el Conjunto de vientos Taffanel y Lucien Wurmser (piano).

La *SONATA PARA PIANO Y VIOLÍN* (1916) de *CLAUDIO DEBUSSY*, tercera de sus *SONATAS*. Encuéntranse en esta *SONATA* pasajes que recuerdan a Stravinski y la canción popular española. Además, alusiones a su propia obra: a *IBERIA* y a *LA FLAUTA DE PAN*; y, repeticiones y rellenos: mezcolanza, al parecer, de todo lo que se le ocurría al compositor.

Para decirlo con León Vallas, que permanece hasta lo último fiel admirador de Debussy, *Toda la obra revela fatiga y esfuerzo. Hay en ella una vehemencia impotente. Sugiere la idea de una lucha por la vida, una lucha contra la muerte...*

Debussy terminó su *SONATA PARA PIANO Y VIOLÍN* en la primavera de 1917. Fué su última obra. El 5 de mayo tocó la *SONATA* Debussy con Gastón Poulet. Ahora, escuchémosla, interpretada por Alfred Dubois (violín) y Marcel Maas (piano). Son sus movimientos: *ALLEGRO VIVO - INTERMEDIO - FINAL.*

7 II 1947

El primero de estos *CUARTETOS* es el N° 61, de *FRANZ JOSEPH HAYDN* (opus 55 N° 1), en La mayor.

Eric Blom considera que *el hecho más llamativo en la actividad de componer cuartetos de cuerdas tanto de Haydn como de Mozart, es que cada uno de ellos, en un importante período de su carrera, dejó de producir obras de esta clase durante una década, y casi la misma década.*

Haydn no escribió cuartetos entre 1772 y 1781, cuando aparecieron los llamados CUARTETOS RUSOS (opus 33) y Mozart produjo su último cuarteto anterior a los diez grandes en 1773, y no volvió a esa forma sino a fines de 1782. Ahora bien, Haydn, al publicar la serie de 1781, anunció que estos cuartetos estaban escritos en un estilo nuevo e inusitado, como en realidad lo estaban. La minuciosa elaboración temática de éstos estaba ausente en las tres docenas o algo así de cuartetos escritos por él antes de 1772.

En justicia a Haydn debe señalarse --entonces-- que cualquiera que haya sido el incentivo que lo impulsó a esta labor, no podía en primer lugar provenir de Mozart. Porque no es probable que un hombre de casi 50 años haya ni siquiera mirado los cuartetos escritos por un muchacho de 17, por grande que haya sido su genio, y cuartetos que, manifiestamente, eran poco maduros...

El *CUARTETO* de Haydn que se escuchará hoy es posterior a los del opus 33. Es de 1789, es decir contemporáneo del primero de los tres últimos Cuartetos de Mozart y de la serie dedicada al Rey de Prusia. El *CUARTETO Nº 61* de Haydn, en La mayor

(opus 55 N° 1), consta de los siguientes movimientos: *ALLEGRO - ADAGIO CANTABILE - MENUETTO y TRÍO - FINALE VIVACE.* Lo interpreta el Pro-Arte.

Continúa Eric Blom: *Después de esta simple alusión a la fascinadora complejidad del problema de las inter-relaciones artísticas de Haydn y Mozart, es tiempo ya de dedicar este estudio al maduro estilo de cuarteto de Wolfgang Amadeus Mozart.*

La individualidad del compositor se afirma más enérgicamente en el CUARTETO EN RE MENOR (K 421), que es en realidad, talvez el más característico de los diez últimos cuartetos suyos. Es el único escrito en tonalidad menor, que Mozart usaba tan raras veces pero casi siempre con una fuerza de significación pocas veces igualada por obras o movimientos en tonalidades mayores. Alguien observó que los contemporáneos del compositor consideraban su música como cargada de profunda melancolía y de una intensa expresividad personal.

La contenida pasión del primer movimiento del CUARTETO EN RE MENOR, la belleza intensa, casi mórbida del ANDANTE con sus transiciones, no preparadas, de tonalidad a tonalidad, y sobre todo el FINAL, con sus curiosamente caprichosos destellos de tonalidades mayores y menores intermitentes, sus alusiones a la sexta napolitana, lo que lo convierte en doblemente menor y especialmente los violentos sforzandi fuera del tiempo fuerte; todo esto, implica una confesión personal, mantenida dentro de los límites del arte puro, sólo, porque su expresiva intensidad la acompaña el máximo tacto y el más agudo discernimiento del perfecto equilibrio entre la técnica y la finalidad.

El *CUARTETO Nº 15* de Mozart, en Re menor (K 421) consta de estos movimientos: *ALLEGRO MODERATO - ANDANTE - MENUETTO - ALLEGRETTO MA NON TROPPO.* Es el segundo de los seis dedicados a Haydn. Fué compuesto en 1783 y lo interpreta el Cuarteto de Budapest.

El *CUARTETO SERIOSO* (opus 95) de Beethoven

(ver 20 IX 1946)
2 V 1947

VARIOS

JUAN SEBASTIAN BACH
Capricho sobre la lontananza de su dilectísimo hermano

Juan Sebastian Bach es el autor del *CAPRICHO SOBRE LA LONTANANZA DE SU HERMANO DILECTÍSIMO* que constituye el *MOMENTO MUSICAL* de esta ocasión.

En concepto de los más venerables musicólogos y los más expertos exégetas zahoríes, Juan Sebastian no inventó ninguna forma nueva, pero sí procuró --y de qué manera-- sacar el mejor partido de las que le legaron sus antecesores.

Pitrou, que se basa en el *riguroso Spitta,* dice que el genio de Bach consistió principalmente en infundir vida --vida prodigiosa y exuberante-- a formas

que en su tiempo ya estaban tenidas por poco viables y marchitas.

En general, Bach sigue exactamente los pasos de sus grandes mayores, tanto italianos (desde los Gabrieli hasta Ludovico Viadana) como alemanes (desde Heinrich Schütz hasta su mismo tío Johann Christoph Bach).

También en el dominio de la música instrumental sigue la huella de notables predecesores, y son estos los franceses Rameau, Couperin y Daquin, a quienes escuchó con verdadero entusiasmo en alguna corte. Y de la misma manera que estos se ingenian para describir por interpretación de sonidos el *cucú*, los *carillones* o el *tamboril,* así procede Bach para expresar musicalmente la despedida a su hermano Johann Jakob que acaba de emplearse como oboísta en la guardia del rey Carlos XII de Suecia. Otro *CAPRICHO* suyo, en honor de Johann Christoph Bach, su hermano mayor y su maestro, recuerda también a Kuhnau. En ambos *CAPRICHOS* aplica a hechos actuales los procedimientos de Kuhnau, en sus *SONATAS* con programa que describen escenas bíblicas.

Es música verdaderamente descriptiva la del *CAPRICHO SOBRE LA LONTANANZA DE SU DILECTÍSIMO HERMANO*, en el que cada parte va precedida de un argumento explicativo: *ARIOSO:* describe los halagos de sus amigos para disuadirlo del viaje. *ANDANTE*: lamento de sus amigos. *ADAGISSIMO:* despedida de sus amigos. *ARIA DEL POSTILÓN*, y la *FUGA*.

Se escucha el *CAPRICHO SOBRE LA PARTIDA DE SU DILECTO HERMANO JUAN JACOBO* de Juan Sebastian Bach. Lo interpreta Carlos Ulrico Schnabel (piano)

BELA BARTOK
Cuarteto Nº 1- Rapsodia - Cuarteto Nº 2

… Entre sus obras se cuentan dos *SUITES* orquestales, 153 cortos trozos para piano titulados *MICROCOSMOS*, colecciones de *DANZAS FOLKLÓRICAS RUMANAS*, de *DANZAS Y CANCIONES FOLKLÓRICAS HÚNGARAS*, dos *SONATAS PARA VIOLÍN Y PIANO*, 6 *CUARTETOS* de cuerdas, un *QUINTETO* para piano y cuerdas, *RAPSODIAS* para violín y piano, *CONTRASTES*, para violín, clarinete y piano.

El *PRIMERO* de los *CUARTETOS* de cuerdas de Bela Bartok, en La menor, opus 7, fué compuesto hacia 1908. Las obras que le precedieron estaban llenas de vitalidad, pero un poco desiguales en sus cualidades

constructivas. En este *PRIMER CUARTETO* la forma es concisa.

A este respecto escribió su compañero Zoltan Kodaly: *La unidad de los movimientos en los cuartetos, conservada durante el siglo XVIII por una tradición que se hacía cada vez más externa, se restablece en este cuarteto de Bartok, a la manera de los viejos maestros, con la homogeneidad de su material temático, con algo más que yo llamaría unidad psicológica: un drama íntimo, una especie de Retorno a la Vida, de alguien que había llegado hasta la orilla del abismo. Es música de programa, que no necesita de programa: tan claramente se expresa a sí misma.*

Este *CUARTETO* consta de tres movimientos, el primero de los cuales penetra en el segundo. El tercero está precedido por una introducción declamatoria.

El primer movimiento, *LENTO*, se inicia con los cuatro instrumentos que entran por pares, imitativamente. Contrasta con esta escritura polifónica un episodio central de carácter más lírico. Al finalizar este primer movimiento, se hace más rápido, gradualmente, y penetra en el *ALLEGRETTO* que le sigue.

El *FINAL*, dominado por un enérgico tema ya insinuado en la introducción es el más extenso de los tres. Un fantástico pasaje, *fugato grazioso,* da ocasión a una sección media admirablemente contrastada.

Escuchemos el *CUARTETO Nº 1*, en La menor, opus 7, de Bela Bartok, interpretado por el Cuarteto Pro-Arte.

Entre el 1° y el 2° *CUARTETOS* de Bela Bartok, y como intermedio, escucharemos su *RAPSODIA Nº 1* para violín y piano, que nos dará ocasión de apreciarle como ejecutante, ya que interpretan la *RAPSODIA*, Bela Bartok, piano y Joseph Szigeti, violín.

Antes de que el *2° CUARTETO* de Bela Bartok se escribiera, el estilo del compositor había tenido un considerable desarrollo. Sus estudios de las canciones folklóricas húngaras --muy diferentes a las canciones y a los aires gitanos, tan conocidos en Europa como húngaros, y tan llenos de *bordaduras*-- ejercieron notabilísima influencia en su *línea* melódica. Como el propio Bartok lo explicó en 1921, le revelaron la posibilidad de una total emancipación de la tiranía del mayor y del menor. Las formas modales y pentatónicas de la escala ofrecían nuevas posibilidades melódicas, y tomadas en conjunto, proporcionaban los doce grados de la escala cromática, con el significado de que daba una más amplia libertad en su empleo, tanto horizontal como verticalmente. Así surgieron las más atrevidas armonías de Bartok, de las que hay muchas en este *SEGUNDO CUARTETO*.

Kodaly adscribe a las más *execradas* disonancias de Bartok, orígenes melódicos, y la aplica a Bartok lo que ya se había dicho de Bach: que en él no hay únicamente notas, sino frases sobresalientes; que una pausa puede ser, no sólo una nota, sino un pasaje completo.

Como por la misma época y con idéntico proceso, adquirió Bartok una más elástica concepción del ritmo, resulta que esta su música posterior es un poco más difícilmente accesible.

El *SEGUNDO CUARTETO* de Bartok, igualmente en La menor opus 17, consta de tres movimientos. El primero, *MODERATO*, es conciso en su forma y en su desarrollo temático, pero, desde cierto punto de vista es el menos accesible de los tres. Su soñadora inquietud tiene momentos de energía, pero torna a sumergirse, al concluir, en una calma pensativa. El *SCHERZO* --Allegro *molto capriccioso*-- es un trozo rudamente jovial, con toques de jazz, del tipo de las danzas populares húngaras, y que evoca algunas composiciones anteriores, tales como el *ALLEGRO BÁRBARO*. Las crudezas armónicas, aparentes, son rítmicamente correctas, es decir, su fuerte pulsación las hace naturales. Es muy notable el efectivo empleo de las octavas y de los unísonos. El final, *LENTO*, es una... (texto incompleto --tanto al comienzo como al final--)

Hasta el año de 1800 --salvo algunas otras obras mayores y menores de relativa notoriedad-- la nombradía del futuro coloso de las Sinfonías y de los Cuartetos, estaba cimentada para el público, en su *SEPTÚOR, SEPTETO* o *SEPTIMINIO* en Mi bemol mayor, opus 20. Obra realmente muy agradable, de espíritu mozartiano (del Mozart de la época galante y cortesanesca).

La combinación inusual de instrumentos para este *SEPTIMINIO, SEPTETO* o *SEPTÚOR*, obra anterior a los primeros seis *CUARTETOS* de cuerda de Ludwig van Beethoven, hace presumir a avisados críticos, que el compositor todavía no se consideraba *maduro* para el *cuarteto.* Evidentemente en lugar del segundo violín, Beethoven da cabida en su septeto al contrabajo. Con lo que tenemos un violín, una viola, un violoncello y un contrabajo --como cuerdas-- un clarinete, un fagot y una trompa --como vientos--, en el celebérrimo SEPTIMINIO del joven Beethoven. Como la obra es larga (en relación con el tiempo de mi croniquilla) veréme precisado a partir --aunque no por gala-- en dos el SEPTÚOR en Mi bemol mayor, opus 20. En esta primera parte escucharemos los *tres primeros movimientos.*

(Texto inconcluso)

Beethoven no es el de los románticos. Sería ridículo confundir a esos neo-góticos o a esos impresionistas, con el constructor románico. Todo en ellos le repugnaría: su sentimentalidad, su carencia de lógica, su imaginación desarreglada. Él es el más viril de los músicos. No tiene nada de femenino. Él es el escultor másculo, que domeña la materia y la quiebra bajo su mano. El maestro-constructor, y es su cantera la Naturaleza. Para quien sabe mirar esas campañas del Espíritu, que iluminan las victorias de la *HEROICA* y de la *APPASSIONATA*, lo más sorprendente no es la magnitud de los ejércitos, las ondas sonoras, las masas que se lanzan al asalto: es el espíritu que comanda, la razón imperial.

Pero, antes de hablar de la obra, hablemos del obrero. Y reconstruyamos primero la armadura del constructor. El cuerpo. Hecho con cal y arena. El espíritu de Beethoven tiene la fuerza como soporte. Una musculatura poderosa y un atlético cuerpo. Se le ve, de estatura cuadrada, corto de piernas, ancho de hombros, cara rojiza, quemada por el viento y el sol, con la selva de su negra melena alborotada, cejas espesas, barba hasta los ojos, frente y cráneo anchos y altos, *como la cúpula de un templo*, mandíbulas robustas, *que quebrarían nueces*,

hocico de león, y *voz de león*. Ninguno de los que lo conocieron, que no fuera sorprendido por su vigor físico. Era la fuerza personificada dice el poeta Castelli. Un retrato de la Fuerza escribe Seyfried. Fuerza que no se desmiente, hasta en los últimos años. La expresión *ciclópeo* vale para caracterizarlo. Otros evocan a Hércules. Es un fruto duro, nudoso, picado de viruelas, de la época que engendró a Mirabeau, Danton y Napoleón.

Nada de excesos. Poco goloso. No bebedor (en el mal sentido) como se ha dicho, erradamente. Amante del vino, como buen renano, pero sin abuso. Más que de carne, comedor de pescado que constituía su regalo. Su cocina es rústica y ruda: no la soportarían estómagos delicados.

El espíritu que lo posee torna, a medida que envejece, desordenadas sus condiciones de vida. Hace falta una mujer que velase por él. No tiene hogar. Sin embargo, ama a la mujer, la necesita. El sitio que la mujer ha ocupado en su vida es más grande que en la de (no digo de un Juan Sebastián Bach o de un Haendel) ningún otro músico. Volveré a ese tema. Pero aunque su naturaleza ávida vaya tras el amor, y aunque el amor no le haya huido tanto como se dice (ya se verá más adelante cómo fascinaba a las mujeres y como más de una se le ofreció), él se defendía

de ellas, se defendía de sí mismo. Se ha exagerado su continencia sexual. Ciertas... (Faltan varias hojas)

(..) improvisadores maestros, particularmente en ese siglo XVIII, en que el arte cultivaba la virtud de la libre invención. Pero ese público de entendidos, mimado, engolosinado por Mozart, declara unánimemente que, en ese terreno, nadie iguala a Beethoven. Y está acorde para decir que, en todo el arte de Beethoven, nada se acerca a la grandeza inaudita de sus improvisaciones. *Quien no escuchó improvisar a Beethoven, no conoce ni la profundidad ni la fuerza completa de su genio.*

Nos es muy difícil darnos una idea, por más que pianistas tan advertidos como Ries y Czerny nos describan la riqueza inagotable del trabajo, el vértigo de las dificultades, impuestas y resueltas, la sorpresa de las salidas, la garra de las pasiones. A estos hombres *del oficio*, a la defensiva, también como a los otros los subyuga el dominador. No se le puede resistir. *Además de la belleza y de la originalidad de las ideas, había algo de extraordinario en la expresión,* dice Czerny.

Aloys Schlosser habla de su *furor poético*. Beethoven es como el mago de la *TEMPESTAD*. Evoca los espíritus, *desde las profundidades hasta las cimas*. El auditorio estalla en sollozos. Reichard llora. Y cuando termina, cuando

se dá cuenta de lágrimas y sollozos, se alza de hombros y les ríe en la cara, ruidosamente: *Locos...! No son artistas. Los artistas son de fuego. No lloran nunca*.

Este aspecto de Beethoven tampoco se le conoce. No se cree en su desdén por la sentimentalidad. De esa encina se ha hecho un sauce llorón. Pero los llorones son quienes lo escuchan. Él, domina la emoción: Nada de emoción --le dirá a un amigo, a la hora de los adioses--. *Firme y valeroso debe ser el hombre, en todo.*

Ya se verá como le dá a Goethe una lección de insensibilidad.

Si deja pasar en su arte los tormentos que destrozan su vida interior, es porque así lo quiere; y el artista sigue siendo el amo, no lo arrastran. Ha sido el juguete de sus torturas? Ahora es su turno. Las agarra. Las mira. Y ríe.

En todo esto, he descrito al hombre de 1800, al genio a los 30 años. En todo esto, rasgos potentes, hirientes, que denotan un abuso de la fuerza, pero de la fuerza, mar interior, inmensa, que no conoce sus límites. Pero son grandes los riesgos de que se pierda en las arenas del orgullo y del éxito. El Dios que lleva dentro, será un Lucifer?

DIOS no es, en mi boca, una imagen literaria. Cuando se habla de Beethoven hay que hablar de Dios: Dios es para él la primera, la más *real* de las realidades. Ya lo veremos, a lo largo de sus pensamientos. Puede tratarlo como igual o como amo. Puede mirarlo como compañero de su vida, y lo regaña, como tirano, que maldice, como un trozo del Yo, o como un rudo amigo, un padre con mano dura, *qui bene castigat*... Pero sea quien sea, es de la casa, habita en él: y nunca se ausenta. Los otros amigos pasan. Él, sólo, siempre está con él. Y Beethoven lo acosa con sus quejas, sus reproches, sus interrogaciones. El monólogo interior es constantemente *a dúo*. Se encontrarán, por todas partes y desde las primeras obras, esos diálogos del alma, de las dos almas en una, unidas y opuestas, disputando, batallando, enlazadas cuerpo a cuerpo, no se sabe si para la guerra o para el abrazo... Pero la una es la voz del Amo. Nadie se equivoque.

Hacia 1800, Beethoven lo discute, reconociéndolo. Incesantemente la lucha recomienza. Cada vez, el Amo le imprime en el alma su sello quemante. Acecha el incendio. Espera. No es todavía sino el primer. Luego que se prende, al soplo débil de Amenda, el religioso amigo. Pero la llama y la pira están listas. Viene el viento! Hélo aquí.

El mal que cae sobre él, entre 1800 y 1802, como el chubasco de la *PASTORAL*, lo hiere en todo su ser a la vez: en su vida social, en el amor, y en el arte. Todo lo toca. No escapa nada. La vida social primeramente. Que no es poco para el Beethoven de 1800. Imagínese el brillo de un artista que acaba de dar al mundo, en cinco años, las diez primeras *SONATAS* para piano (y entre ellas, la *PATÉTICA*), las cinco primeras *SONATAS PARA PIANO Y VIOLÍN*, los ocho primeros *TRÍOS*, los seis primeros *CUARTETOS* (simultáneamente, en un haz puesto a los pies del príncipe Lobkowitz), los dos primeros *CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA*, el *SEPTETO*, la *SERENATA*!...

Y no cito sino las más célebres, las obras cuyos fuegos no han palidecido después de un siglo. Se representa el tesoro de poesía y de pasión que en ellas ha vertido el joven genio: gracia melodiosa, humor y fantasía, o furores desencadenados o sombríos ensueños? Todo un mundo nuevo, como lo sintieron inmediatamente sus contemporáneos sobre todo los jóvenes.

Así lo dirá Luis Schlosser: *el héroe musical cuyo genio, desencadenando el Infinito interior, fundó una nueva era del arte.*

También esta música para piano y para orquesta de cámara --porque este genio fogoso ha tenido la rara paciencia de no emprender la conquista de la *SINFONÍA* grande, sino después de someter a su dominio la música de cámara-- goza de popularidad sin ejemplo. Antes de los 30 años se le reconoce como el más grande de los compositores para piano, y, para el resto, no se le dan como Iguales sino a Mozart y a Haydn. Desde los primeros años del siglo se le toca en toda Alemania, en Suiza, en Escocia, en Paris (1803). A los treinta años, ya es el vencedor del porvenir.

Y sin embargo vedle, al vencedor, ese Beethoven de 30 años, gran virtuoso, artista brillante, el león de los salones, fascinador de la juventud, y que desprecia ese mundo elegante, vibrante, refinado, pero que lo necesita; el Beethoven que desdeña la moda, pero que lleva el mentón alto sobre su bella corbata blanca triplemente enrollada, y que vigila orgulloso, satisfecho (y un poco inquieto) para ver el efecto que produce en la concurrencia; el Beethoven que danza (cómo?), el Beethoven que monta a caballo (infeliz caballo!), el Beethoven cuyo buen humor (su risa a carcajadas, su alegría de vivir, la gracia y la elegancia ocultas) se expresa en esas músicas encantadoras: *El BALLET CABALLERESCO* de Bonn (1791), la *SERENATA* de 1796, las exquisitas *VARIACIONES: VIENI AMORE* (1791), sobre una danza rusa (1795-7), sobre un aire de

LA MOLINERA (1795), las retozonas *DANZAS ALEMANAS*, valses y *LAENDLER* ebrias de su juventud dichosa... Que no se le imagine como un hombre insociable! Esta sociedad con la que chocaba... y de la cual no podía prescindir.

Y la inminencia de la noche que llega exalta su furor creador. Y exalta, también, el amor. Beethoven es un poseso del amor. Su fuego arde sin interrupción, desde su adolescencia hasta la sombra de sus últimos días. Se conoce la frase de uno de sus amigos: Siempre tuvo una pasión en el corazón. Sensible a la belleza, no puede ver una linda cara sin inflamarse. En verdad, de esas llamaradas ninguna dura mucho; la una hace olvidar la otra. Pero ésta no es sino la primera zona del amor. Después, están las pasiones sagradas, esas que dejan en el alma, para siempre, la *WONNE DER WEHMUT*, la herida por donde la sangre no cesa de correr. Y están las *amiguitas* y las amadas. Y *la AMADA INMORTAL*... Entre las unas y las otras, tratándose de Beethoven, es muy difícil señalar el límite. Más de uno de esos fuegos diminutos que comienzan como juego y que termina en hoguera.

Pero todas las clases de pasiones y de amores se reúnen en esos primeros años del siglo, cuando la enfermedad va a murarlo. Ningún día que no esté Beethoven rodeado, en los salones de Viena, por un enjambre de muchachas, muchas de ellas sus

discípulas, y que todas lo cortejan. Insistamos en este hecho que, a primera vista, sorprende. Es el hombre a la moda; es él quien escribe para Vigano y la Casentini el nuevo ballet que se da en el Teatro de la Corte imperial y real: *LAS CREATURAS DE PROMETEO* (26 marzo 1801).

En todas las épocas, el virtuoso, el artista que se exhibe en escena, atrae a las mujeres. Agreguemos que Beethoven siempre las fascinó. Aunque a primera vista parece feo y vulgar; desagradable al abordarle, tan pronto como comienza a hablar, a sonreír, todas ellas, frívolas y serias, románticas o burlonas, quedan subyugadas. Advierten ellas, entonces, que Beethoven tiene la boca elegante, los dientes resplandecientes, *bellos ojos expresivos...*

(Texto inconcluso: páginas 7 a 13 manuscritas)

GOETHE Y BEETHOVEN

Como el título es asaz pretencioso se hace necesario advertir que sólo voy a referirme en esta crónica, a dos pequeños lieder y a dos pequeñas canciones y al Monólogo final del drama *EGMONT;* en crónicas posteriores pasaré de lo germano a lo francés, en la canción. Entonces oiremos a Verlaine y Baudelaire y Mallarmé, a través de Debussy, Duparc y Fauré entre otros.

Los dos pequeños lieder: *ALEGRÍA DE LA MELANCOLÍA* y *CON UNA CINTA COLOREADA* pueden considerarse, con el ciclo *A LA BIEN AMADA LEJANA*, como precursores del género, en que se destacaron tanto Schubert y Schumann. Crítico muy atinado observa que hay en las canciones de Beethoven una unidad de inspiración y un poder de síntesis, que no se encuentran en otros maestros. Antes de entrar en el trágico *EGMONT*, oigamos las dos citadas cancioncillas, letra de Goethe y música de Beethoven.

Es la primera: *ALEGRÍA DE LA MELANCOLÍA*

No os sequéis, no os sequéis, lágrimas del amor eterno!
Ah! Cómo a los ojos todavía húmedos,
desierto y como muerto aparece el mundo!
No os sequéis, no os sequéis, lágrimas del amor desdichado!

La segunda: *CON UNA CINTA COLOREADA*

Pequeñas flores, pequeñas hojas
me tejen, con mano ligera
buenas y jóvenes deidades primaverales,
en una viva guirnalda.

Céfiro, tómalas en tus alas
circunda con ellas el traje de la Amada;
para que vaya al espejo
en toda su alegría.

Mírala rodeada de rosas,
ella misma como una rosa nueva.
Una mirada, vida amada,
y quedaré recompensado.

Siente lo que este corazón siente;
dame tu mano
y que la cinta que nos une
no sea una frágil guirnalda de rosas.

Beethoven y Goethe, en otras cosas tan divergentes, tan antitéticos, se encontraron en *EGMONT*, ese canto de libertad, esa protesta contra la opresión y la tiranía.

Los nobles flamencos belgas y neerlandeses en esa época lontana víctimas de los sombríos Felipe II y el Duque de Alba, como ogaño --ahora mismo-- lo son de fuerzas ciegas; quizá --todavía-- más nefandas, toparon en Lamoral conde de Egmont, el símbolo admirable que encarnó su sed de independencia y que fué el mártir de su liberación. El conde de Egmont, general al servicio de Carlos V y del torvo Felipe, vencedor en Gravelinas y en el mismo San Quintín en donde en estos momentos se combate, es el héroe del drama y uno de los más nobles y puros tipos humanos.

Vamos con las canciones de *Clarita,* la amada de Egmont, y una de las más deliciosas figuras femeninas creadas por Goethe. Es la primera *su canción militar favorita* que la canta mientras devana el hilo y mientras sueña irse en pos de su héroe:

Ya suenan tambores;
ya el clarín se siente;
Es mi dueño amado
que manda su gente.
En alto la lanza,
caudillo valiente.
Mi sangre se agita,
late el corazón
¡Quién tuviera calzas,
sombrero y jubón!

Con paso animoso
tras él me saliera,
provincias cruzara,
doquier le siguiera.
¿Ya ceja en contrario?
¡Fuego en él, que asombre!
¡Oh dicha inefable
tener facha de hombre!

Es la segunda canción de asunto muy diferente y la canta *Clarita* mientras su madre la aconseja dejar el amor de Egmont y aceptar el de un otro su pretendiente, quizá más pacífico...

En la alegría,
en el duelo,
en la agonía,
en la gloria,
en la duda,
en la miseria;

pensativa,
soñadora,
sólo es feliz
la que adora!

Para *EGMONT* compuso Beethoven las dos canciones citadas y alguna otra, amén de la obertura, que es prodigiosa síntesis del drama. Esta obertura es bien conocida y celebrada como se lo merece: valdría la pena de oírla ahora, pero el tiempo no es suficiente. Además compuso Beethoven la escena final, que ahora oiremos.

No es *EGMONT* como suele imaginar quien no está enterado, una ópera. Es un drama con interpolaciones musicales, como acontece con *LA ARLESIANA* de Daudet, con música incidental de Bizet; con *PEER GYNT* de Ibsen, con música incidental de Grieg, o con *EL SUEÑO DE UNA*

NOCHE DE VERANO de Shakespeare, que Mendelssohn ilustró musicalmente.

Como lo oiremos ahora, en la escena final de *EGMONT*, interviene la música, mientras Egmont monologa. Mientras Egmont duerme y sueña la noche víspera de su martirio. Interviene la música y cierra la escena la música, prodigiosa de expresión, trayendo temas de la obertura.

EGMONT EN LA PRISIÓN: Esta escena es, como lo dije, un canto a la libertad. Y repito que Beethoven fanático de la libertad se encontró aquí con un asunto digno de su genio. Quizá su atavismo flamenco le hiciera vibrar de coraje. De allí su música enardecida!

Dice Egmont cuando le comunican que ha de ser decapitado al amanecer del día siguiente:

Todo ha concluido! Y lo que por incierto me tuvo la última noche desvelado, ahora, con certidumbre incontrastable, adormece mis sentidos. (se acuesta – música)

Dulce sueño: cual dicha pura vienes voluntariamente, sin que te rueguen ni supliquen. Desatas los fuertes lazos del pensamiento. Mezclas las imágenes de la alegría y del dolor; brota espontáneo el torrente de las melodías internas, y envueltos en plácidos desvaríos, nos sumergimos en ti, cesando de ser.

(se duerme, y la música acompaña su sueño. Detrás de su lecho figura la pared abrirse, mostrándose una visión resplandeciente. La libertad, en traje de diosa, rodeada de una aureola, se apoya en una nube. Tiene las facciones de Clarita, y se inclina al héroe dormido. Expresa el sentimiento de la compasión, parece condolerse; después se recobra, y con ademanes animosos le muestra, el haz de flechas, y luego el báculo con el sombrero. Mándale que, esté alegre, y dándole a entender que con su muerte procurará la libertad a su país, declárale vencedor y le ofrece una corona de laurel. Al acercarse con la corona, hace Egmont en sueños un movimiento, de manera que se queda con el rostro vuelto hacia la diosa que sostiene la corona suspendida sobre su cabeza. Oyese muy a lo lejos música militar de pífanos y tambores. La visión desaparece al primer sonido. Éste aumenta. La tenue luz de la mañana alumbra la prisión, y Egmont se despierta. Su primer movimiento es para asir la corona. Levántase y mira en derredor, siempre con la mano en la cabeza).

¡Desapareció la corona! ¡Hermosa imágen: la luz del día te ahuyentó! Sí, unidas estaban las dos más dulces delicias de mi corazón. La diosa Libertad tomó prestada la figura de la amada mía, y la niña encantadora vistióse con el ropaje celestial de mi amiga. En este momento solemne apareciéronseme las dos en una, más seria que risueña. Tenía las suelas manchadas de sangre; los pliegues de su túnica manchados de sangre. Era mi sangre y la de muchos nobles. ¡No! ¡No se verterá en vano! Pasa por cima de ella, pueblo valeroso; la diosa de la victoria te acaudilla. Y así como la mar rompe tus diques, rómpe tú y arranca de cuajo el muro de la tiranía, y en tu desbordamiento arrástrala lejos de la tierra que se atrevió a usurpar, (se oyen más cerca los tambores) ¡Atención! ¡Cuántas veces este sonido me invitó a marchar, con paso firme, al campo de la batalla y de la victoria! ¡Qué alegres pisaban mis compañeros el camino de la gloria! Yo también saldré de este calabozo para afrontar honrosa muerte. ¡Muero por la libertad, por quien viví y luché, y a la cual ahora resignado me

inmolo! (aparece en la puerta del fondo una fila de soldados españoles armados con alabardas) Sí, traedlos a todos; apretad las filas: no me atemorizáis! Acostumbrado estoy a ir delante de las lanzas y contra las lanzas, y circundado por la amenaza de la muerte sentir duplicada la energía de mi vida. (suenan tambores) ¿Te estrecha el enemigo por todas partes, brillan las espadas? ¡Buen ánimo, amigos! Detrás de vosotros tenéis padres, mujeres, hijos! (señalando la guardia española) A éstos los lleva una palabra vana de su amo, ¡no su propio corazón! ¡Defended vuestros bienes, y para salvar aquello que os es más precioso, caed contentos como yo os doy el ejemplo,

(va con paso firme hacia los españoles, dirigiéndose a la puerta de fondo. Cae el telón. La música vuelve, y termina la obra con un himno triunfal)

Se advierte claramente la similitud de las circunstancias. El momento actual es igual al de Egmont. Oigamos la ruda voz de Egmont y la música marcial de Beethoven.

BEETHOVEN
Concierto Nº 4 para piano

Todo el mundo sabe que Beethoven compuso *5 CONCIERTOS PARA PIANO*, dos de los cuales disfrutan de permanente popularidad: el 4°, en Sol mayor, opus 58 y el llamado *EMPERADOR*, en Mi bemol mayor, opus 73, es decir el 5°. El primero de los conciertos para piano, de Beethoven, es el número 2 opus 19, en Si bemol mayor, compuesto en 1794, y el segundo, es el N°1 en Do mayor opus 15, del año 1797. En 1800 compuso el 3°, en Do menor, opus 37, dedicado al príncipe Luis Fernando de Prusia. El 5° lo terminó en 1809 y lo dedicó al archiduque Rodolfo, su discípulo y amigo.

El *4° CONCIERTO*, que es el que ahora se va a escuchar tocado por Gilles Guilbert, pianista galo de la mayor distinción, data probablemente del año 1805. Se tocó por vez primera en casa del príncipe Lobkowitz, en Viena, en marzo de 1807. Lo dedicó Beethoven al archiduque Rodolfo. 5, 6 o 7 años pasaron entre el 3° y el *4° CONCIERTOS* de Beethoven. El *4° CONCIERTO*, en Sol mayor, opus 58, es de belleza casi sobrenatural y de estructura formal tan novedosa que solamente un concierto de Mozart puede ofrecer precedente por la manera como Beethoven hace hablar al piano antes de que la orquesta entre con su tutti.

Se inicia pues, el primer movimiento *ALLEGRO MODERATO* con el piano solo que anuncia el primer tema. Entra la orquesta, en Si mayor. El tiempo lento, *ANDANTE CON MOTO*, le fué inspirado --según lo afirmó el propio Beethoven-- por la idea de Orfeo suplicante ante los poderes infernales. Los diamantinos pasajes unísono para la orquesta y la encantadora respuesta del piano sustenta la idea. Este es, probablemente, el más notable *diálogo* en la música instrumental. El final, *RONDÓ. VIVACE*, no tiene la importancia del *ANDANTE*, pero es, de todos modos, un exquisito final para el *CONCIERTO*. La transparente naturaleza de los temas y la límpida calidad tonal del piano son tan encantadoras en el final como en los movimientos anteriores.

Resulta casi inútil decir nada en torno a obras como las de Mozart y Beethoven. La música misma se expresa por sí sola con tal virtud, que es sobre modo necio robarle tiempo al placer inmediato de escucharla y de sufrir su hechizo subyugador, su maravillosa presencia. Por modo que --sin más-- ya viene el *4° CONCIERTO* de Ludwig van Beethoven, en Sol mayor, opus 58, uno de los más grandes conciertos de todas las épocas, interpretado por la Sinfónica Nacional, con Gilles Guilbert como solista, y la dirección de Jaime León.

BEETHOVEN
Sinfonía Heroica

De la *SINFONÍA HEROICA* de Beethoven parece hasta ocioso repetir algo más si de todo el mundo oyente es conocida y admirada. Quizá sea menos inoportuno citar del libro sobre *EL SORDO* escrito por Marion M. Scott y no tan popular.

Dice Scott: *La SINFONÍA HEROICA opus 55, de Beethoven, fué compuesta en el año 1803. Era la preferida del maestro. La revolución que produjo fué tan grande que el distinguido crítico Dr.Colles divide la obra de Beethoven en anterior y posterior a la HEROICA.*

La primera sugestión de escribir una SINFONÍA sobre Napoleón, se la había hecho a Beethoven, el entonces general Bernadotte, en 1798, cuando Bonaparte no era todavía Primer Cónsul. Beethoven le admiraba entonces y le comparaba con los grandes romanos. Fundía ese ideal con su propia fe en el músico como héroe y benefactor de la humanidad. El resultado fué una SINFONÍA de tal importancia, como que en ella fué elevada la vida a un esplendor y una fuerza desconocidos hasta entonces en la música y que la HEROICA siguió siendo la sinfonía favorita de Beethoven aún después de que las QUINTA y SEXTA arrojaron brillantísima luz sobre su gloria. Pero la HEROICA no agradó en su primera audición; era demasiado nueva, extraña, difícil y original en sus efectos, según dijeron los críticos. Los grandes aficionados se mantuvieron fieles a él, no obstante. Para su honor eterno, el príncipe Lobkowitz adquirió los derechos de interpretación no por un año, como era la costumbre, sino por varios años y cuando el príncipe Luis Fernando de Prusia le visitó ofrecióle una ejecución de la SINFONÍA.

El príncipe la escuchó con una tensa atención que fué creciendo a cada instante. Al terminar demostró su admiración pidiendo el favor de una repetición inmediata, y, tras una hora de pausa, se interpretó por segunda vez la obra. La impresión producida por la música fué general, y sus altos valores fueron reconocidos.

Esto ocurrió, al parecer, en 1804... Poco después Ries, discípulo de Beethoven, le llevó la noticia de que Bonaparte se había proclamado Emperador. Una copia de la partitura completa de la *HEROICA* se hallaba sobre la mesa. Beethoven estalló de rabia y gritó: *¿Entonces no es él también más que un ser humano ordinario? Ahora él también pisoteará todos los derechos del hombre y sólo se dejará llevar por su propia ambición... ¡Se alzará sobre todos los demás, se convertirá en un tirano! Y eso fué lo que exactamente sucedió.*

Beethoven --sigue diciendo Ríes-- *se acercó a la mesa, arrancó la primera página de la partitura (que contenía los nombres de Bonaparte arriba y de Luigi van Beethoven abajo) la rompió en dos pedazos y la arrojó al suelo, alejándose así de Napoleón para siempre.*

Hoy el único recuerdo que resta de Bonaparte en la página que lleva el título, es la frase: SINFONIA EROICA, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo.

La *SINFONÍA* es heroica en todas sus formas y todos sus aspectos. Los temas, la contextura y el tratamiento son soberbios y aunque los tiempos son extremadamente largos sus proporciones son tan justas que ningún acorde podría ser omitido. Sigue el orden

usual de una *SINFONÍA* de cuatro tiempos: un *ALLEGRO*, un movimiento lento, un *SCHERZO* y *TRÍO* y un *FINAL*; pero su contenido poético transforma de tal modo el plan general, que la sinfonía presenta uno de los más profundos problemas de la música.

Agrega Scott: *Lo que Beethoven hizo fué esto: escribió un glorioso ALLEGRO como preludio de la obra y lo hizo seguir por una MARCHA FÚNEBRE como tiempo lento. Así, en medio de la SINFONÍA el héroe ha desaparecido de la escena. No obstante, la obra continúa, siguiendo a la MARCHA FÚNEBRE un resplandeciente SCHERZO que como por encanto se transforma en las variaciones del tema de danza de Prometeo. En esta forma la SINFONÍA se divide, como se ve, en dos mitades: la primera noble y amplia, cargada de majestad, valentía y dolor; la segunda, a la vez esplendorosa, brillante e imponderable.*

La SINFONÍA HEROICA es una de las obras supremas de Beethoven, uno de los tesoros máximos del mundo.

Antes de analizarla, concluye Scott: *Pocas cosas producen un placer tan intenso como un detenido estudio de la obra de Beethoven, pero es preferible oír la HEROICA una vez más, que leer todos los análisis...*

Escuchémosla, entonces: *SINFONÍA TERCERA*, opus 55, en Mi bemol mayor, de Beethoven, llamada *LA HEROICA*. La interpreta la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Félix Weingartner.

BEETHOVEN
Sinfonía Pastoral

Parece ocioso decir nada de una obra tan universalmente conocida como la *SINFONÍA PASTORAL* de Beethoven, escrita en las inmediaciones de Heiligenstadt, en el verano de 1808 y tocada por vez primera, junto con las *SINFONÍAS 1ª* y *5ª*, en un concierto, el 22 de diciembre del mismo año, en Viena.

La partitura de la *SINFONÍA 6ª* en Fa mayor, opus 68, tiene estas anotaciones: *SINFONÍA PASTORAL; Recuerdos de la vida en el campo. Más expresión de la sensación, que pintura*. El *ALLEGRO MA NON TROPPO*, cuyo primer tema, expuesto por los violines, es originado --quizás-- en un canto popular, describe el *despertar de impresiones, dulcemente alegres, a la llegada al campo*.

El segundo movimiento, *ESCENAS A ORILLAS DEL ARROYUELO: ANDANTE MOLTO MOTO*, en que las cuerdas medias (segundos violines, violas, dos violoncellos con sordina) simbolizan el deslizarse del arroyo. Hacia el final de este trozo, introduce Beethoven un menudo trío, que, con ritmos apropiados, cantan el Ruiseñor, la Codorniz y el Cuco. La flauta gorjea a la manera del Ruiseñor; el clarinete hace de Cuco, con las dos notas tradicionales; y el oboe imita el canto de la Codorniz.

El tercer movimiento, *ALLEGRO* --alegre reunión de campesinos--, es un *SCHERZO* en el que se insinúa una Danza popular, y que interrumpe súbitamente el lejano gruñir de las cuerdas graves; se enlaza al 4° movimiento --Truenos y Tempestad-- *ALLEGRO*. Los violines crepitan. Bruscamente se infla la sonoridad y las trompetas gritan. Alternativas de estruendo y de quasi silencio. Un arpegio en los violines, da al oído la impresión que el relámpago produce en los ojos. En lo más fuerte de la tormenta, dos trombones hacen sonar horribles octavas. Qué sobriedad de medios sonoros! Dos trompas, dos trompetas, dos trombones, bastan para producir el creciente tumulto. La tormenta se calma... El tronar de la tempestad se interrumpe, se aleja, se extingue...

Final, *ALLEGRETTO*, --Canto de los pastores--. Sentimientos de alegría y gratitud después de la tempestad. Se expande el canto de la alegría. Se tranquilizan los corazones sobrecogidos...

En su cuaderno de borradores, expresó Beethoven, brevemente, pero de la manera más explícita, su pensamiento sobre la *PASTORAL*. Dice: *Dejemos al oyente el cuidado de orientarse. SINFONÍA CARACTERÍSTICA o recuerdos de la vida en el campo. Todo espectáculo pierde si pretende reproducirlo muy fielmente una composición musical. SINFONIA PASTORELA. Los títulos explicativos son superfluos. Hasta el que no tenga sino una idea vaga del campo, comprenderá fácilmente la*

intención del autor. La descripción es inútil. Dárse más a la expresión del sentimiento que a la pintura musical. La SINFONÍA PASTORAL no es un cuadro. Encuéntranse expresadas en ella, con particulares detalles, las impresiones que el hombre goza en el campo. Dijo *LUDWIG VAN BEETHOVEN*.

BEETHOVEN
Trío Serenata opus 8

Hace algunas semanas escuchamos dos *TRÍOS* de Luis van Beethoven para violín, viola y violoncello, obras de su juventud. Y esa vez hice alguna alusión a otra obra del mismo género y de la misma época, obra más conocida del público de la Radiodifusora Nacional, en la interpretación del Trío Hindemith. La obra en referencia es el *TRÍO SERENATA EN RE MAYOR*, opus 8, aparecido en octubre de 1797 al mismo tiempo que las *VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE JUDAS MACABEO*, de la *SONATA* opus 7 y del *RONDÓ EN DO*, opus 51 N° 1.

El *TRÍO SERENATA* está dividido en siete partes y pertenece a la categoría de los antiguos DIVERTIMENTOS y *CASACIONES* muy en moda en tiempo de Mozart, pero ya un poco menos al final del siglo XVIII como lo hace notar Wasiliewsky quien dice: *El bello lujo de costear capillas particulares, lujo de la nobleza austríaca, había casi desaparecido y al mismo tiempo la ocasión de distracciones de este género. Beethoven, sin duda no tendría mayor inclinación para labores de esta índole y como no se conoce circunstancia particular ninguna relativa a la composición de su SERENATA se puede admitir*

que la escribiese para dar la impresión de estado espiritual artístico espontáneo. Al que responde perfectamente el carácter de la obra. No es una efímera composición de circunstancia, sino pequeño cuadro finamente trabajado, una SERENATA idealizada, si se quiere. Beethoven sin ningún pretexto para profundizar la expresión musical, eludió emplear formas contrapuntísticas severas. El humor forma el centro de gravedad de su SERENATA.

La obra consta como se dijo de siete trozos, de reducidas dimensiones. Se inicia con una *MARCHA* (Allegro) en Re mayor con dos repeticiones, seguida de un *ADAGIO* en la misma tonalidad. El violín expone el tema que en seguida pasa a la viola --el violoncello acompaña--. El cello expone a su turno el segundo tema en el registro agudo, tema que toma luego y desarrolla el violín, que, después de la reexposición canta un nuevo motivo en menor. El violín cede pronto su puesto para una repetición de la primera parte. Un *MINUETO* en Re (*Allegretto*) seguido de un *TRÍO* en Sol y de una breve coda, hace de intermedio entre el *ADAGIO* y el movimiento que vendrá después.

Interpretado por el *TRÍO PASQUIER* --violín, viola, violoncello-- escuchemos los tres primeros movimientos de la *SERENATA* opus 8 de Luis van Beethoven.

Tras el *MINUETTO* que hace de puente viene el segundo *ADAGIO* en Re menor con tres repeticiones (las dos primeras se repiten textualmente), repeticiones cortadas improviso por un *ALLEGRO MOLTO* en mayor que contrasta por su *staccato*. Se advierte en los últimos compases del segundo de estos breves *ALLEGRO* una cierta analogía con la conclusión del *RONDÓ* opus 51 N° 2 de la misma época.

Escuchemos el cuarto movimiento de la *SERENATA* de Beethoven que se presenta en la siguiente forma: *ADAGIO* - *SCHERZO* (*Allegro molto*) - *ADAGIO* - *ALLEGRO MOLTO,* para terminar *ADAGIO*.

El quinto movimiento *ALLEGRETTO ALLA POLACCA* o *POLONESA* en Fa mayor que forma el centro de la *SERENATA*. Sus tres repeticiones son otras tantas variaciones para el violín. Esta es la popularísima *POLONESA* de la *SERENATA TRÍO* opus 8.

El sexto movimiento de la *SERENATA* es un *ANDANTE* con cuatro variaciones que permite hacerse valer a cada uno de los tres instrumentos. La primera variación le corresponde al violín, la segunda a la viola en *pizzicatti,* la tercera muy breve a los tres. Después de esta tercera variación en menor, de ritmo sincopado, domina en la cuarta variación *por excepción* el violoncello, domina hasta el momento

en que en un ritmo vivo y *sempre staccato* el violín y luego la viola lo interrumpen y lo relegan a su papel de acompañante.

Como en las antiguas *CASACIONES* la *MARCHA* inicial reaparece en el séptimo y último trozo. En esta pequeña obra, bien cantante y de alegre humor pero no trivial, tiene casi siempre el violín el principal papel, que lo cede a veces a la viola, mientras el cello desempeña casi siempre un papel secundario.

Termina entonces la *SERENATA TRÍO* de Beethoven con el *ANDANTE CON VARIACIONES* enlazado al final, es decir a la *MARCHA* (*Allegro*) con que la obra se inició.

BEETHOVEN
Trío opus 11

La última obra de música de cámara de Beethoven --entre las compuestas de 1795 a 1800-- en que interviene el piano, es el *GRAN TRÍO* opus 11 *para el forte -piano con un clarinete o violín, y violoncello* publicado en octubre de 1798. Nottebohm encontró el borrador del *ADAGIO* en un manuscrito del Museo Británico. El tercero y último movimiento es una serie de variaciones sobre un trío del *AMOR MARINERO* o *EL CORSARIO POR AMOR*, ópera de Weigl representada en Viena el 18 de octubre de 1797. Haya sídole indicado

a Beethoven ese tema por el editor Artaria, como lo pretende, o por un clarinetista (Bar, tal vez) o por la condesa de Thun a quien dedicó Beethoven la obra, importa poco.

Al decir de Czerny, Beethoven lamentaba no haber completado la obra con un final, después de las variaciones. Con su corte en tres movimientos que recuerda la antigua sonata a la italiana, este *TRÍO* no carece de encanto. El primer tema, ritmado vigorosamente ofrece una cierta analogía con el de la *3ª SONATA DE PIANO Y VIOLONCELLO*, opus 69.

El *ADAGIO* no es mucho más desarrollado que el primer movimiento. El violoncello expone el tema, tomado canónicamente por el clarinete y el piano. El piano despliega a su turno todos sus recursos, ya sea dialogando con los otros dos o sea en el acompañamiento cuando este se le confía. Su papel no es menos interesante en las nueve variaciones que terminan la obra, variaciones muy libres en que el tema acaba casi por desaparecer. El piano expone el tema que toma luego el clarinete, acompañado discretamente por el cello. También es el piano el que toca *en solo* la 1ª variación; la 2ª , tratada en canon, la tocan el clarinete y el cello, solos. El piano reaparece en las siguientes. Las 4ª y 7ª son en Si bemol menor: ésta en ritmo de marcha fúnebre, la otra, a modo de

dulce cantilena. La 8ª variación presenta un contraste dinámico curioso entre el bajo del piano que marca siempre *staccato* e forte, los cuatro tiempos del compás, arpegiando acordes que completa *piano* la mano derecha, mientras que el violoncello y luego el clarinete cantan *piano* e *dolce* una lenta melodía que recuerda el tema original. Este reaparece en la última variación, expuesta en canon por el piano, luego por los dos otros instrumentos mientras el piano acompaña con trinados y arpegios. Una *CODA*, *Allegro* en Sol mayor, termina el *TRÍO*.

BEETHOVEN
Quinteto opus 29

El *QUINTETO PARA CUERDAS EN DO MAYOR*, para 2 violines, 2 violas y violoncello, opus 29, compuesto en el año 1801, es llamado a veces *QUINTETO DE LA TORMENTA* a causa de los pasajes de semicorcheas (como látigos relampagueantes) que azotan el trémolo casi orquestal del acompañamiento en el *FINAL*. La *TORMENTA* es realmente una culminación dramática de una obra hermosa por sus temas y el arte exquisito con que se identifican la música y los medios empleados.

El primer tema del primer tiempo es demasiado extenso para recordarlo todo, pero su comienzo debe ser observado porque muestra claramente una de las

estratagemas favoritas de Beethoven para aumentar la belleza de una melodía agregándole otra especie de melodía refleja.

El principal tema del *ADAGIO* tiene una elegancia mozartiana. La obra es de clásica simplicidad y transparencia. El *ADAGIO* y el *SCHERZO* podrían llamarse madura diversión con las viejas formas. Pero el *FINAL* trae definida innovación. Parece imitar una extraordinaria figura de acompañamiento en el movimiento lento, un rápido tumulto de notas repetidas. Ahora las cuerdas graves extienden ese tumulto en una tempestuosa agitación de semicorcheas (por lo cual la obra es...

(Texto inconcluso)

BRAHMS
Quintetos opus 34 y 115

El *QUINTETO EN FA MENOR* (opus 34), compuesto en 1865, Brahms lo había concebido primero como una *SONATA PARA DOS PIANOS*. Pero su realización en Quinteto, con la diversidad de timbres del cuarteto de cuerdas y del piano, era harto más preferible. Es una de las obras más populares de Brahms y lo merece. Aunque no sea la obra preferida de los conocedores. El tono patético de la primera parte no sólo conmueve al grueso público: también a los exquisitos si en grado menor. Riemann evoca en esta parte el recuerdo de Beethoven

y parece no diferenciar los acentos naturales de una elocuencia espontánea y los giros convenidos y el calor artificial de una retórica aprendida (Landormy). Pero el *ANDANTE UN POCO ADAGIO* es una de las máximas inspiraciones de Brahms. No se parece en nada a Beethoven, afortunadamente. Se expresa el compositor muy personalmente. Es una combinación muy particular, de languidez sentimental a la alemana y de sensual ardor a la húngara. La vehemencia rítmica del *SCHERZO* es de gran efecto, y el *TRÍO*, a manera de canto triunfal construido con el tema del *SCHERZO*, suena un poco vacío. En el *FINAL* (insiste Landormy) Brahms pretendió, sin duda, reencontrar la bonhomía de *papá* Haydn. Pero le faltaba ingenuidad para lograrlo.

El *QUINTETO EN FA MENOR* (opus 34), consta, entonces, de estos movimientos: *ALLEGRO NON TROPPO - ANDANTE UN POCO ADAGIO - SCHERZO - FINALE: POCO SOSTENUTO; ALLEGRO NON TROPPO; PRESTO NON TROPPO* y lo interpretan el Cuarteto Lener y al piano, Olga Loeser-Lebert.

Muy discutido es el valor del *QUINTETO PARA CUERDAS Y CLARINETE* (opus 115), de Johannes Brahms, en Si menor. Fué tocado por primera vez en la Corte de Meiningen, el 24 de noviembre de 1891 por el Cuarteto Joachim y el clarinetista Richard Mühlfeld. Weingartner considera este *QUINTETO* como un andamiaje sonoro, vacío de sentido. A primera vista

puédese pensar, en efecto, que Brahms, al componerlo, se dejó dominar de modo lamentable por preocupaciones de orden puramente técnico. Quería utilizar todos los recursos del clarinete y obtener de su fusión con las cuerdas efectos muy diversos. Lo logró admirablemente. Seguro que hay obras de Brahms mejor inspiradas y de un sentimiento más penetrante. Sería injusto no obstante rehusarle al *QUINTETO CON CLARINETE* méritos distintos de su euritmia y de su agradable sonoridad. Hay ternura en el *ALLEGRO* inicial; una especie de gracia idílica en el *ADAGIO;* y las variaciones finales dan a Brahms ocasión de mostrarse unas veces joyoso, otras tierno, en el *PRESTO NON ASSAI, MA CON SENTIMENTO*. Serio, íntimo, brillante y espiritual en las páginas siguientes; y no podemos menos (Landormy) de encantarnos con lo imprevisto de una conclusión en la que el tema del primer *ALLEGRO* encuéntrase traído de modo tan natural por el rasgo del clarinete que enguirnalda la melodía de la viola en la última variación. El *QUINTETO EN SI MENOR* (opus 115) de Brahms, se escuchará interpretado por el Cuarteto Busch y el clarinetista Reginald Kell.

BRAHMS
Segunda Sonata para violín y piano

La *SEGUNDA SONATA* para violín y piano, opus 100 (1887) en La mayor es la digna hermana de la *SONATA EN SOL MAYOR* opus 78 (de 1880). Se le asemeja en muchos aspectos. Fué compuesta en 1886 a orillas del Lago de Thun. Los alemanes la llaman con ese nombre *THUNER-SONATE*. Es música dulce, tierna y tranquila, de una *serenidad celeste*. La misma paz del corazón velada de melancolía lo menos posible.

La *SONATA* opus 100 es muy corta. Su ejecución no dura sino un cuarto de hora y su forma es de las más simples. En el *ALLEGRO AMABILE* inicial la exposición del segundo tema sigue sin transición a la del primero. Viene después un muy breve desarrollo, luego la reexposición sin introducción de nuevos elementos, en fin la Coda, todo ello muy ingenioso pero muy sobrio. Se advertirá que el primer compás del primer tema reproduce textualmente el principio de la *CANCIÓN DEL PREMIO de LOS MAESTROS CANTORES*.

La semejanza se detiene allí y la frase de Brahms conserva su fisonomía original. Esta frase es puramente melódica. Ya se ha hecho notar que Brahms se pasa de buena gana de los temas rítmicos en los movimientos vivos de sus obras de música de cámara.

Cuando sigue así su instinto, generalmente está mejor inspirado que cuando quiere de todos modos encontrar ritmos fuertes e incisivos. El segundo tema es también melódico pero más movido y termina con algunos acentos rítmicos muy marcados. Brahms no pide nada más. Allí encontrará los elementos necesarios para enriquecer su desarrollo con algunos pasajes en que el interés rítmico triunfará del melódico, diversión necesaria en medio de frases siempre cantantes. El trozo que forma la parte central de la Sonata es de construcción tan simple como la del *ALLEGRO* inicial: una frase serena y contemplativa --*ANDANTE TRANQUILO*-- tres veces repetida y antes de cada repetición, una especie de *SCHERZO* muy corto --*vivace*--, una danza lejana que parece verter alegría en el paisaje en que sueña el poeta, sin interrumpir su ensueño.

El *ALLEGRETTO GRAZIOSO*, final de la SONATA confirma las impresiones de tranquila ventura, de paz moral y física, que había dejado el *ALLEGRO* inicial. Nada de grande ni de sublime en estas páginas. Todo es en ellas belleza moderada, pero perfecta.

CHAIKOVSKI
Cascanueces

(...) Del ballet *CASCANUECES* hizo Chaikovski poco después, el arreglo para SUITE orquestal universalmente conocido, muy popular, y admirado. La *SUITE* de *EL CASCANUECES* o *EL REY DE LOS RATONES*, se divide en tres secciones: Parte 1ª *OBERTURA MINIATURA* - Parte 2ª *DANZAS CARACTERÍSTICAS*, a saber: *MARCHA - DANZA DEL HADA GRAGEA* (confitura, almendra azucarada) *TREPAK* (danza rusa) - *DANZA ÁRABE - DANZA CHINA - DANZA DEL PASTOR O DANZA DE LAS FLAUTAS* y 3ª parte - *VALS DE LAS FLORES.*

La *OBERTURA MINIATURA* es precisamente lo que indica su nombre. Apenas terminada la *OBERTURA* se entona la breve frase de marcha que inicia la primera de las *DANZAS CARACTERÍSTICAS*. Por primera vez se empleó la celesta, en la orquesta, en la *DANZA DEL HADA GRAGEA. TREPAK*, danza rusa, es como lo indica su nombre lo típicamente ruso de la suite: el vigor, la ingenuidad, la sencilla delicia del canto ruso popular. La *DANZA ÁRABE*, es exótica, langorosa, adormida con los místicos sueños orientales. Cuerdas asordinadas y vientos. *DANZA CHINA*; el dicho común de que si se *raspa* un Ruso, aparece un *TÁRTARO* tiene razones geográficas y etnológicas. De modo que le fué fácil a Chaikovski componer en un idioma musical pseudo-chino,

este trozo de su ballet. Fagotes, violines, flauta, vientos, cristalinos sones del triángulo, argentinos sones del juego de campanillas, otra vez los fagotes. Finaliza con un breve acorde. *DANZA DE LAS FLAUTAS* o *DANZA DEL PASTOR. DANZA DE LOS MIRLITONES*. Es este un instrumento infantil, una flauta cubierta con un papel que le dá un sonido particularmente fastidioso. Esta *DANZ*A es, entonces, delicia o tortura para las flautas. *El VALSE DE LAS FLORES*. Este trozo final de la suite es la *guirnalda de flores* que la corona. Es la parte más popular de la muy popular *SUITE CASCANUECES*. Termina este concierto con la *SUITE CASCANUECES* o *EL REY DE LOS RATONES*, de Peter Ilich Chaikovski.

CHAIKOVSKI
Manfredo

Entre la música programática de Chaikovski quizá es *MANFREDO* la de mayor interés, dramático y musical. Chaikovski llamó este poema sinfónico *UNA SINFONÍA EN CUATRO CUADROS TOMADOS DEL POEMA DRAMÁTICO DE BYRON*.

Entre las *SINFONÍAS* 4ª y 5ª, es decir entre 1877 y 1888, compuso Chaikovski a más de otras obras estimables la *SINFONÍA MANFREDO. MANFREDO* ha resultado enorme, sería la *SINFONÍA* difícil, escribía Chaikovski en agosto de 1885: *absorbe todo mi tiempo y, a veces, me agota por completo. Pero una voz interior me dice que mi labor no es en vano y que esta composición quizá resulte ser mi mejor SINFONÍA. Bajo la*

influencia del tétrico Manfredo estuve nervioso y lleno de spleen durante todo el verano.

Hasta el 4 de octubre no dió el último toque a la enorme *SINFONÍA* en 4 movimientos.

La *SINFONÍA MANFREDO* está dedicada, con toda justicia, a Balakirev, que había proporcionado su programa e insistido en su composición. Pero con no menos justicia podría haber sido dedicada a la memoria de Berlioz o, si Chaikovski hubiera aguardado poco más de cuatro meses, a la de Franz Liszt. En cuanto a la forma, es hija de la *SINFONÍA FANTÁSTICA* (su *tema de Manfredo* reaparece constantemente, igual que la *idea fija* de Berlioz) y es hija también de la *SINFONÍA DANTE* y de los poemas sinfónicos más programáticos de Liszt. Es narrativa y pictórica, evocadora y teatral. Cada uno de sus cuatro largos movimientos, tiene un epígrafe.

Por fin se iba a ejecutar *MANFREDO* y Chaikovski fué a Moscú el 14 de marzo (1886), tanto para estar en los ensayos y el estreno, como para asistir a una conferencia de la Sociedad Rusa de Música. El ensayo del 21 de marzo lo dejó descontento y avergonzado. Pero al día siguiente se declaró satisfecho. En el último ensayo los miembros de la orquesta aplaudieron la composición. El 23 de marzo Ermannsdörfer dirigió

el estreno, en un concierto dedicado a la memoria de Nicolás Rubinstein.

Comentó Chaikovski: *La ejecución fué excelente, pero el auditorio me pareció estúpido y helado, aunque al final me tributaron una verdadera ovación. Creo que esta es mi mejor composición sinfónica.*

Pero Chaikovski no mantuvo siempre esta gran opinión acerca de *MANFREDO*, puesto que más tarde no encontraba mérito sino en sus dos primeros movimientos y consideraba la segunda mitad de la obra *tan mala* como su ópera *EL OPRICHNIK*.

El programa de la *SINFONÍA MANFREDO* le había sido sugerido a Chaikovski (como ya se dijo) por Balakirev, que 16 años antes se lo había propuesto a Berlioz.

A este respecto dice Weinstock: *Balakirev, saliendo de su místico retiro, escribió a Chaikovski para decirle que pensaba en una idea que podría servir excelentemente como base de una nueva sinfonía. Era acerca de la figura semi-mítica de Manfredo, y se la había ofrecido a Berlioz durante la visita que éste hizo a Rusia en 1868. Chaikovski, después de examinarla, escribió a Balakirev que le había dejado completamente frío: Si el corazón y la imaginación no han sido inflamados, casi no vale la pena comenzar una composición. Con todo, la idea penetró en su mente y allí germinó, saliendo a la superficie tres años después para producir la enorme SINFONÍA MANFREDO opus 58.*

CHAUSSON
Concierto para violín, piano y cuarteto

El *CONCIERTO EN RE*, opus 21, de Ernest Chausson, para piano, violín y cuarteto de cuerdas, es, en realidad, una bellísima obra de música de cámara. Su inclusión en este programa no va ni viene con el género a que corresponda su forma, ni en la inclusión influyó su mote de concierto. Sólo el deseo de presentar esa obra bella.

El 8 de julio de 1891 firmó Chausson la última página del *CONCIERTO EN RE MAYOR* para piano y violín con cuarteto de cuerdas, opus 21. Esta obra, en la que trabajaba desde 1889 fué el fruto de sus estudios con César Franck.

El CONCIERTO EN RE MAYOR opus 21, muestra temas que son todos ellos de muy alto mérito artístico, porque --dice Vincent D'Indy-- *Chausson no tiene nada en común con los meros garrapateadores de notas y acordes al azar que tan frecuentemente se dan hoy. Chausson fué muy meticuloso en su escogencia de los temas y nunca empezó a escribir antes de que sus ideas musicales estuvieran completamente determinadas en su cabeza...*

El *CONCIERTO* --algunas veces llamado el *SEXTETO*-- y que, de acuerdo con el título, es en Re mayor, es, en realidad, lo menos posible, en esa tonalidad. El primer movimiento tan sólo está en tonalidades

mayores, y sólo se vuelve a ellas en las últimas páginas del final, mientras que los otros tres movimientos --especialmente el de la mitad-- están impregnados de esa pensativa melancolía, ausente raras veces de la obra del autor del Rey Artus.

Después de 34 compases de preparación, irrumpe una melodía llena de noble sinceridad, que va a ser el primer tema del primer movimiento. Un segundo tema, en Si mayor, también cuidadosamente preparado, pero de un carácter menos soñador que el del primero, ofrece un algún tanto efímero elemento de hechizo, porque este tema es desarrollado escasamente y aparece sólo en los puntos usuales requeridos por la forma sonata.

Si la encantadora *SICILIANA* en La menor, que sigue, nos conduce a veces hacia los jardines en que florecen las seductoras fantasías de un Gabriel Fauré, por otra parte, en el *GRAVE*, es Chausson mismo quien nos habla: el Chausson de las despedidas del Rey Artus y el del *LARGO* de la *SINFONÍA*. Este *GRAVE* es inconfundible y la fuerte individualidad del compositor se evidencia por doquier, especialmente, debe agregarse, en la exposición del segundo tema, con tal angustia en su melodía y en su ritmo que trae de vuelta, con feliz inspiración, la tonalidad de Re menor, por un momento. Luego, a pesar de sus

esfuerzos se hunde en la tonalidad original de Fa menor, dominada por el fatal (funesto) tema que aparece aquí no totalmente en su forma original sino en una formidable paráfrasis que cae poco a poco en la rigidez de la muerte.

El *FINAL* (*très-animé*) del *CONCIERTO* es un poco singularmente concebido y participa más bien de la naturaleza de la forma variación que de una otra de las formas regularmente usadas en la sonata. En el final no hay estrictamente hablando sino un único tema que es tratado de varias maneras diferentes: por simple desarrollo, por amplificación o abreviación. Sin embargo el método de las variaciones rítmicas es el que se emplea principalmente. Este *FINAL* se manifiesta a considerable distancia de la tonalidad de Re menor, no hay en el ninguna diversión hecha por la introducción de un fresco nuevo tema; la tonalidad entonces retorna como una reexposición por medio de un vigoroso llamado, que no es otra cosa sino el segundo tema del movimiento precedente *(GRAVE)*. Finalmente después de aventuras de varias clases una nueva variación del primer tema recuerda quizá muy brevemente la tonalidad de Re mayor, que desde el primer movimiento, había sido olvidada. Su aparición aquí, justifica --al fin-- el título de la obra.

Este *CONCIERTO* es y permanece --considerado en su totalidad-- como una fina obra. Aquellos que estuvieron presentes en su primera audición seguramente no han olvidado el entusiasmo con que fué acogido. Esta primera audición ocurrió el 4 de marzo de 1892 en Bruselas en *EL SALÓN DE LOS XX* donde Octave Maus, ese gran pionero, defendía con tanto ardor el arte de las generaciones jóvenes de esos días. Los ejecutantes fueron: Augusto Pierret (piano), Eugene Ysaye (violín solo), acompañados por el cuarteto Crickboom, Biermasz, van Hout y Joseph Jacob.

Lo interpretan en esta oportunidad Jascha Heifetz (violín), Jesús María Sanromá (piano) y el Cuarteto de Cuerdas Musical Art.

CLAUDIO AQUILES DEBUSSY
El Rincón de los Niños

EL RINCÓN DE LOS NIÑOS, de Claudio Aquiles Debussy, es obra compuesta entre los años 1906 y 1908. Dice Leon Vallas que Debussy complicaba --por su cuenta-- la labor de los *clasificadores,* con obras de género imprevisto. *EL RINCÓN DE LOS NIÑOS*, puso de manifiesto sus dotes de humorista.

Las seis pequeñas piezas que constituyen la *SUITE* son merecidamente populares. No son quizá tan íntimas, según Lockspeiser, como la música infantil de Schumann o Musorgski, aunque mucho más sutiles, como cuadros de la inocencia infantil. Son piezas delicadas, muy primorosas y muy artísticas. Esta pequeña *SUITE* (o serie) *PARA PIANO* (su forma original) se tocó en el Círculo Musical el 18 de diciembre de 1908. La había destinado Debussy a su hijita y la dedicó así: *A mi querida pequeña Chuchú, con las tiernas excusas de su padre por lo que viene en seguida*.... La chiquilla estudiaba piano, como lo deja suponer la primera de las piezas, *DOCTOR GRADUS AD PARNASUM*, ejercicio muy sencillo al principio, con su título en latín, doblemente clásico, en recuerdo de Czerny.

De este trozo decía Debussy irónicamente: *es una especie de gimnástica higiénica y progresiva; conviene tocarlo todas las mañanas, en ayunas, comenzando moderato, para concluir animadamente..*

LA NIEVE DANZANDO es una linda pieza de filigrana.

Es de tierno humorismo la *CANCIÓN DE CUNA DE JIMBO* (el elefante de trapo, juguete de Chuchú).

En el 6° de los trozos y el más conocido de todos, el *CAKEWALK DE GOLLIWOG*, donde se emplea una melodía que Debussy oyó a los granaderos de la guardia de Londres, sobreviene inopinadamente (hacia la mitad), c*on grande emoción,* un recuerdo irónico del *PRELUDIO* de *TRISTAN E ISOLDA*. Este trozo es una espiritual alusión a la *música negra,* que precedió al jazz, después triunfante.

André Caplet hizo su transcripción orquestal de *EL RINCÓN DE LOS NIÑOS* en 1910, en New York. Debussy la dirigió en Paris, el 25 de marzo de 1911.

Se escucha ahora esta versión orquestal de *EL RINCÓN DE LOS NIÑOS*, de Debussy, a la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Jaime León.

MÚSICA ESPAÑOLA
Debussy - Rimski Korsakov

Otra vez con música española de compositores forasteros como dicen por los lados de Titiribí y de Encalichada. Hoy escucharemos de un músico ruso Nikolai Rimski-Korsakov figura muy interesante del celebrado grupo de los cinco renovadores rusos. Si no ando muy descarriado creo que fuera en Rusia en donde surgió el españolismo musical, en el primer tercio del siglo pasado. Realmente, no sería Glinka,

el autor de *LA VIDA POR EL ZAR* y de *RUSLÁN Y LUDMILA*, con su *NOCHE EN MADRID* y con su *JOTA ARAGONESA* el iniciador de ese género? Con repercusión de España misma. La escuela nacional española, es decir la música nacionalista española posiblemente surgió de Glinka.

Pero antes de escuchar el poema sinfónico de Rimski-Korsakov quiero que se oiga el trozo inicial de la *IBERIA* de Claudio Debussy. *IBERIA* --imágenes para orquesta-- serán tema de otra charla. *IBERIA* en su integridad, con algunas explicaciones breves. Hoy se trata, apenas, de *POR LAS CALLES Y POR LOS CAMINOS*, primera de las tres partes en que está dividido este poema de Debussy, pleno de sabor más que español arábigo. Va, enseguida, *POR LAS CALLES Y POR LOS CAMINOS.*

En cuanto al poema sinfónico de Rimski, tema de esta charla, es el *CAPRICHO ESPAÑOL*, posiblemente muy oído, pero muy agradable de volverlo a oír, si es el caso. Rimski en sus *MEMORIAS* o mejor en su *DIARIO DE MI VIDA MUSICAL*, se expresa así de esta su obra: *Hacia 1887 escribí el CAPRICHO ESPAÑOL utilizando mis esquicios para la FANTASÍA EN ESTILO VIRTUOSO PARA VIOLÍN, sobre temas españoles. Yo sabía que el CAPRICHO brillaría por el virtuosismo del colorido orquestal y evidentemente no me equivoqué. En el primer ensayo, apenas se había tocado la primera parte toda la orquesta se puso a aplaudirme. Los mismos aplausos acompañaron los trozos siguientes, cada vez que lo permitían las pausas. Yo pedí*

a la orquesta que me permitiera dedicarle el CAPRICHO. La obra se tocó sin dificultad y brillantemente. Los críticos y el público piensan que el CAPRICHO no es sino un trozo brillante, notablemente orquestado. Ese concepto es falso. El CAPRICHO es una obra para orquesta. Los cambios de timbre, la escogencia afortunada de los dibujos melódicos y de las figuras corresponden a cada género de instrumentos; las pequeñas cadencias de virtuosismo para instrumentos solos, el ritmo de la batería etc, etc, constituyen la esencia misma de la obra, y no sólo su vestidura. Los temas españoles, especialmente de carácter danzante, diéronme ricos materiales para el éxito de los variados efectos orquestales. En general el CAPRICHO es sin duda un trozo meramente superficial, pero vivo y brillante. Yo acerté un poco menos en la tercera parte (ALBORADA en Si bemol mayor) en la que los cobres ahogan un poco las líneas melódicas de las maderas, lo que --por otra parte-- es reparable si el director de orquesta pone cuidado y si modera las indicaciones de intensidad en los cobres reemplazando el fortísimo por un simple forte.

Como se ha oído, Rimski juzga su obra fríamente, con un criterio técnico. No tiene inconveniente en alabarse, sincero. Las *MEMORIAS* de Rimski son muy interesantes como acopio histórico acerca de esa riquísima época. Su sequedad misma, la hacen un documento asaz valedero.

El *CAPRICHO ESPAÑOL* lo constituyen cinco partes así: I *ALBORADA* II *VARIAZIONI* III *ALBORADA* IV *ESCENA Y CANTO GITANO* V *FANDANGO ASTURIANO*. La primera *ALBORADA* (*vivo e strepitoso*) seguida de las *VARIACIONES* (*Andante con moto*) las vamos a escuchar sin interrupción. Obsérvese en la *ALBORADA* los clarinetes a solo con

acompañamiento de las cuerdas en pizzicatti y en las *VARIACIONES* las trompas a solo, luego el corno inglés a solo con las trompas, los clarinetes; luego las flautas...

(texto incompleto)

DVORAK
Sinfonía del Nuevo Mundo

Anton Dvorak, músico checo, dirigió el Conservatorio Nacional de Música en Nueva York. de 1892 a 1895. Y allí compuso su composición famosa entre todas, la *SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO*, opus 95, en Mi menor.

Mucho se ha debatido en torno a esta sinfonía. Ahora se tiene aceptado generalmente que la *SINFONÍA* es fundamentalmente Bohemia, si con toques de material americano, temas *negros,* no *indios* como se dijera. Se tocó por vez primera aún en manuscrito, en un concierto de la Sociedad Filarmónica de Nueva York, el 15 de diciembre de 1893. Dirigió la *SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO* el maestro Anton Seidl, en presencia de Dvorak. No sólo es interesante la *SINFONÍA* a causa de sus bellezas y excelencias intrínsecas, sino, además, como un tributo, un homenaje a América, por la utilización de melodías de carácter *negro* en su tratamiento *temático.* Después de una expresiva *INTRODUCCIÓN* (*Adagio*) surge en las trompas el primer tema, y rápidamente se acusa el carácter *Nuevo Mundo* de la obra con un pasaje para flautas y oboes,

seguido por un tema para flauta con subordinado acompañamiento de cuerdas, que todo el que lo escuche reconoce como prestado a una melodía

(Falta una página)

...introducción de acordes y octavas posiblemente derivada de secuencias del movimiento lento. Este movimiento final no sólo emplea sus propios materiales sino también los de los movimientos anteriores. Se incluye en el final el bello tema del corno inglés.Viene una recapitulación, y la coda, larga y muy elaborada, cierra esta *SINFONÍA* --realmente cíclica en su forma-- que, si no tan ortodoxa como algunas de sus predecesoras, es --con todo-- muy bella y la *favorita* entre todas las de Anton Dvorak.

JEAN FRANÇAIX

Françaix es uno de los más notables representantes de la joven escuela de música francesa. Nacido en Le Mans, el año de 1912, su vocación musical le viene por herencia, ya que su padre fué durante mucho tiempo Director del Conservatorio de su ciudad natal. Bajo la dirección de la eminente profesora de armonía y composición, Nadia Boulanger, Françaix inició sus estudios, dando pronto muestras de un notable talento. Cuando todavía no había cumplido veinte años

de edad, la Orquesta Sinfónica de París, estrenó su primera Sinfonía. Desde entonces ha compuesto numerosas obras caracterizadas todas por un estilo elegante y una orquestación a la vez rica y clara. En 1932 compuso un *CONCERTINO* para piano y orquesta; en 1933, un *DIVERTIMENTO* para trio de cuerdas y orquesta; en 1934 un *CONCIERTO* para flauta y orquesta y un *QUINTETO* para flauta, violín, viola, violoncello y arpa; al año siguiente una *FANTASÍA* para violoncello y orquesta; en 1937 *una SUITE CONCERTANTE* y en 1938, *EL DIABLO COJUELO*, basado en la célebre novela de Lesage. La primera audición de esta obra se efectuó el 11 de diciembre del mismo año, y con ella quedó definitivamente establecida la reputación del compositor como uno de los talentos más destacados entre los músicos de su generación.

Esta audición de música del maestro francés contemporáneo, Jean Françaix, se inicia con el *TRÍO PARA INSTRUMENTOS DE CUERDA:* violín, viola y violoncello, interpretado por el Trio Filarmónico de Londres. La obra consta de cuatro movimientos, en el primero de los cuales, *ALLEGRETTO VIVO*, evoca un tanto la influencia de Ravel. El segundo es un *SCHERZO* vivo y brillante. El tercero es un sencillo y melodioso *ANDANTE*. En el último movimiento, *RONDÓ ANIMADO Y GRACIOSO*, se advierte fácilmente la influencia de la música de jazz.

FRANCK
Quinteto en Fa menor

El *QUINTETO EN FA MENOR* de Franck fué ejecutado en 1880 por primera vez. Consta de tres movimientos: I *MOLTO MODERATO QUASI LENTO* – *introducción al ALLEGRO;* II *LENTO CON MOLTO SENTIMENTO;* III *ALLEGRO NON TROPPO MA CON FUOCO.* (Marcel Ciampi piano – Cuarteto Capet).

La *INTRODUCCIÓN* --*molto moderato quasi lento*-- (quizá recuerde los *GRAVES* que preceden, en Corelli, al *ALLEGRO* tradicional) opone trágicos estallidos a las quejas dolientes --dice Robert Clardillier--.

Traduce, el *QUINTETO*, desde su comienzo, un contraste entre la fuerza y la resignación: aquella se expresa con una frase del violín primero sostenido por las cuerdas, mientras que ésta, dolorosa y quejumbrosa la canta el piano. Todo el espíritu del *QUINTETO* reside allí.

El *QUINTETO*, como la primera de las *BEATITUDES*, es un tríptico sonoro. Al triunfo de los vicios corresponde un dramático primer tiempo. Al desánimo del hombre que busca su camino responde un movimiento lento...

(Falta parte del texto)

....palabra de Cristo, corresponde un final que penosamente, concluye en una triunfal peroración. Entre estas tres partes de tan diferente inspiración, el tema cíclico establece la necesaria unión. El tema es inmutable en sus harmonías que seducen inmediatamente por su originalidad, y caracterizan, ellas solas, la primera parte del *QUINTETO*.

La diversidad viene del ritmo y de la harmonización, que no son jamás idénticos. El retorno del tema inicial nada tiene de afirmación reiterada, menos aun de repetición monótona: se adapta a la evolución psicológica del poema y la traduce.

Apasionado hasta la exasperación en el primer tiempo, se hace, con el lento lánguido y lejano, para expresar, en el final, la paz, la certeza entrevista y participar en el triunfo. El motivo cíclico lejos de tiranizar a la inspiración, la expresa, y la composición lejos de ser un armazón pesado se convierte en factor de emoción.

ANDREA Y GIOVANNI GABRIELI

GABRIELI, es el apellido de dos compositores y organistas italianos, de los más eminentes. *ANDREA*, nacido en Venecia hacia 1510, muerto allí mismo en 1586; discípulo de Adrián Willaert; fué nombrado chantre de la capilla de San Marco; sucedió en 1566 a Claudio Merulo como segundo organista de la misma iglesia. Su renombre como compositor y como virtuoso organista era universal. Formó numerosos discípulos, venidos de todas partes para seguir sus enseñanzas. Entre ellos, los más notables son: su sobrino Giovanni y Hans Leo Hassler.

Se conservan numerosas obras suyas: MISAS - *CANCIONES SACRAS* - *CANCIONES ECLESIÁSTICAS* - *MADRIGALES* a 6, 5, 4 y 3 voces - *COROS* de 3 a 6 voces para *EDIPO TIRANO* - *SALMOS PENITENCIALES* a 6 voces y *CANCIONES A LA FRANCESA PARA ÓRGANO*, una de las obras maestras italianas en el género, antes de Frescobaldi.

GIOVANNI, sobrino y discípulo de Andrea, nació en Venecia en 1557 y allí murió el 12 de agosto de 1612. Vivió de 1575 a 1579 en Munich, como instrumentista de la *MÚSICA DE LA CORTE*, y sucedió a Claudio Merulo, como primer organista de la iglesia de San Marcos, en 1586. Como su tío, y quizá más aun, gozó del mayor renombre. Entre los discípulos de toda Europa que

venían a estudiar la riqueza de su estilo polifónico y a aprender de él su virtuosismo en el órgano, hay que citar sobre todos a Heinrich Schütz. Las obras de Giovanni Gabrieli, publicadas en Venecia, son: *MADRIGALES* a 6 voces o instrumentos - *MADRIGALES* y *RICERCARI* a 4 voces - *CANCIONES ECLESIÁSTICAS* - *SINFONÍAS SACRAS. CANCIONES* y *SONATAS* de 6 a 22 voces - *CONCIERTOS* de 6 a 16 voces - *ENTONACIONES* y *RICERCARI* para órgano.

Con todo lo notable que fuera Giovanni en el dominio de la composición vocal, más grande fue aún el papel que desempeñó como compositor para conjuntos instrumentales. En fin, para la música de órgano los dos Gabrieli fueron los maestros respetados y los institutores de toda Europa. La escritura llena y sonora de los dos Gabrieli y quizá la de Giovanni en especial, hizo época en la historia de la técnica de la composición.

Las *SINFONÍAS SACRAS* de Andrés y de Juan Gabrieli anuncian ya, por los temas tratados y por la amplitud de los medios puestos en obra, los *ORATORIOS,* las *HISTORIAS BÍBLICAS* y las *PASIONES* de Heinrich Schütz y de Johann Sebastian Bach.

Con ese tema empecé --caprichosamente-- escuchando y haciendo oír algunos trozos de *LA CONDENACIÓN DE FAUSTO* música de Hector Berlioz. Como casi que apenas la música se tomó todo el tiempo poco más dije de la obra --mitad Goethe, mitad Berlioz-- que primitivamente se llamó así: *OCHO ESCENAS DE FAUSTO TRAGEDIA DE GOETHE TRADUCIDAS POR GÉRARD* (este Gérard es Gerardo de Nerval, autor de una portentosa traducción de *FAUSTO* al francés que el propio Goethe alabó) música dedicada al Señor Vizconde de la Rochefoucauld Edecán del Rey, Director General de Bellas Artes. Compuestas por Héctor Berlioz con este epígrafe --entre otros-- de Goethe: Yo me consagro al tumulto, a los goces los más dolorosos, al Amor contagiado de ira, o a la Paz que sabe a desesperación. Opus 1. Eso fué por el año 30.

Las ocho escenas iniciales eran: *CANTOS DE LA FIESTA DE PASCUA - RONDA DE CAMPESINOS - ESCENA DE LOS SILFOS - CANCION DE BRANDER* (historia de una rata) *– CANCIÓN DE MEFISTÓFELES* (historia de una pulga) *– EL REY DE THULÉ - ROMANZA DE MARGARITA - SERENATA DE MEFISTÓFELES.*

En cuanto a *LA CONDENACIÓN DE FAUSTO* en su forma actual, es obra de 1846. Su primera audición fué naturalmente un glorioso fracaso, y una segunda audición quince días después. Y en vida de Berlioz ni una otra audición completa en Francia. Ocho años después de su muerte, es decir en 1877, se volvió a ejecutar su obra.

Después de la canción gótica, *BALADA DEL REY DE THULÉ* que escuchamos el otro viernes, sigue una Evocación y danza de los fuegos fatuos. Escena que no proviene del *FAUSTO* de Goethe y que parece una invención de Berlioz aunque sí inspirada por algún episodio de la obra. Un fuego fatuo gira a Fausto y al compañero Mefistófeles a través de las rocas y de los abismos, y Mefistófeles le dice: Vé derecho, en nombre del demonio o extinguiré de un soplo la lucecilla de tu vida!

La idea misma del minueto también es del *FAUSTO*, cuando Fausto y Mefistófeles danzan en la noche fantástica el uno con una Bella y el otro con una Vieja cambiando con ellas galanterías un poco subidas de color. Todo esto no viene sino a propósito de mi deseo de hacer oír el *MINUETO DE LOS FUEGOS FATUOS*, obra deliciosa.

Mefisto invócalos y ellos acuden incontinente en la forma de tres flautas incisivas, sobre agudas que vuelan ya ascendiendo hasta lo más alto de la atmósfera o extendiéndose y desmenuzándose aquí y allá en fantásticas notas. Su movimiento caprichoso va a contenerse y a encerrarse en la medida rigurosa de una danza --un minueto, ritmo clásico entre todos-- cuyos retornos sucesivos y regulares dejan intervenir los diversos instrumentos, pero en cuyo tema y aun en otros episodios los mismos flautines conservan el primer papel. Escuchemos el bellísimo *MINUETO*.

Y vamos a seguir con otro músico y de los máximos conectado también a Goethe por el *FAUSTO*. Esta obra *OBERTURA PARA FAUSTO*, es menos conocida. Quizá porque su mismo y glorioso autor la pasó a un segundo o tercer plano con sus posteriores obras prodigiosas. No tenía sino 26 años el nibelungo cuando la compuso en Paris --pobre y anónimo, humillado y sin ninguna importancía-- en 1839. No fué estrenada sino en 1844 en Dresde. La reescribió en 1855 en Zurich. La compuso entre *RIENZI* y *EL BUQUE FANTASMA*.

La reescribió poco después de su reencuentro con Berlioz en Londres cuando ambos dirigían allí orquestas rivales por el tiempo en que compuso su *SONATA PARA PIANO* dedicada a Matilde Wessendonck, próxima Isolda del *Tristan* Wagner.

Porque es Wagner el autor de la citada *SONATA PARA PIANO*, y de la *OBERTURA PARA FAUSTO* que vamos a escuchar.

Posteriormente me referiré a esta obra y a su génesis y a la combinación Goethe-Wagner. Por hoy diré que esta *OBERTURA* compuesta en el fracaso inicia su liberación de concesiones. Sostenido por una voluntad indestructible, Wagner anónimo se dedica a escribir esta obra que va a darle ante todo fe en sí mismo.

Escogió como epígrafe estos versos de Goethe: *El dios que reside en mi seno puede conmover profundamente todo mi ser, pero él, que gobierna mis fuerzas, no puede modificar nada por fuera de mí y he aquí porqué es una carga, para mí, la vida, y porqué deseo la muerte y abomino de la existencia.*

HAYDN - HUMPERDINCK

De las doce grandes sinfonías de Londres, compuestas entre 1791 y 1795, la *SINFONÍA EN DO MENOR*, N° 95 --cronológicamente-- o N° 9 de las *llamadas* *SINFONÍAS SALOMÓN*, es la única que carece de *INTRODUCCIÓN*.

Observa Tovey que el inagotable Haydn se acerca más a la forma regular cuando escribe en tonalidad menor. En los movimientos rápidos --primer movimiento o movimiento final--el modo menor le inspira una moderación demasiado tumultuosa para

ser trágica, aunque nunca está lejos, Haydn, aun en sus momentos más cómicos, de la solemnidad. A diferencia de los cínicos su mentalidad es sincera en su nota seria y su índole es la que está toda en juego. Pero no es un trágico. Y el modo menor lo impele a lo formal, porque lo formal es aparentemente solemne...

Los intervalos atrevidos del comienzo y el ritmo *alla marcia* del 3° y 4° compases, aunque amortiguado en un sentido dinámico y nunca usado en un militar carácter, dan al movimiento una cierta encrespadura que es efectivamente equilibrado por el segundo tema.

El *ANDANTE CANTABILE* en Mi bemol en su idílico tema descubre al compositor *con de verdura vestido* y rivaliza con esta bien conocida melodía en dulzura. Está compuesto de un numero de variaciones entre las que la en Mi bemol menor es la más notable.

El *MINUETO* es uno de los números de concierto más populares y es especimen magistral de gracia y refinado humor combinado con la pompa de la anticuada danza. El final *VIVACE* en Do mayor es rico en el tratamiento de contrapunto y fuga, pero una ojeada al tema principal muestra inmediatamente que no es seca o pesada música. El estilo en general se acerca al de sus sinfonías juveniles pero con influencia de Mozart.

HANSEL Y GRETEL, ópera en tres actos escrita casi accidentalmente. La hermana del compositor Adelheid Wette había coleccionado para sus hijos una serie de versos basados en un cuento de hadas de Grimm titulado *HANSEL Y GRETEL* y los mandó a su hermano para que les pusiera música. Así lo hizo él, escribiendo la partitura para la celebración hogareña de la Navidad. La composición resultó tan exquisita que la señora Wette y *HUMPERDINCK* la desarrollaron hasta conseguir una ópera completa.

La *OBERTURA*, que constituye una espléndida introducción para la fábula, se inicia con la melodía de la plegaria de los niños del acto 2°, tocada por las trompas. La suavidad de la melodía la interrumpe un toque de trompetas. A continuación se oye el tema que acompaña al despertar de los niños por el Hada del amanecer. Luego la alegre melodía que en la ópera óyese cuando todos los niños son rescatados.

24 VII

HAYDN
Sinfonía Oxford

La *10ª SINFONÍA* de las 12 presumiblemente escritas por Haydn para sus admiradores de Paris, es conocida con el nombre de *SINFONÍA OXFORD*, porque fué tocada en esa célebre Universidad cuando Haydn, en su primera visita a Inglaterra en 1791, recibió junto con otros honores, el grado de *Doctor.* Compuso Haydn para la ocasión una sinfonía especial, pero seguramente no hubo tiempo para los ensayos, y se toco esta sinfonía en Sol mayor, una de las mayores entre las 125 sinfonías de Haydn. Fué compuesta en 1788 y tocada por vez primera en ese año en Esterhazy, bajo su dirección.

El corto pero muy importante *ADAGIO* de la *INTRODUCCIÓN* es --al decir de un musicólogo lírico-- un adagio lleno de pesadumbre, con sabor de madurez y seriedad, quizá con reminiscencias de felices tiempos mejores. Termina como con un breve suspiro. El primer tema del *ALLEGRO SPIRITOSO* es muy peculiar. En vez del carácter ágil y vivo usual en los primeros movimientos de sinfonía, éste, con su cadencia melódica, con sus repentinos ascensos de semicorcheas, no menos que con su iniciación disonante, simboliza y describe un ambiente oprimido, velado, casi desesperado, y --aunque el segundo tema

esté lleno de amable gracia--, no desaparece el pesimismo a lo largo de todo el movimiento. Hasta en el comienzo de la coda, resurge en toda la orquesta, con vigorosas modulaciones, el ritmo del tema inicial. El canto del *ADAGIO CANTABILE* trae consuelo (dice el lírico musicólogo), consuelo no exento de bellas melodías. En medio de su apacibilidad surge repentinamente un sombrío pasaje en modo mejor. Pero las sombras se disipan, y tras otro episodio sombrío, finaliza el movimiento suavemente. También en el *MINUETO* hay algo de la tensión íntima del primer movimiento. Pesadas síncopas y un repentino silencio general, son pruebas de que aún no se ha liberado la sinfonía de su ambiente severo. El *TRÍO* es más apacible. El final *(PRESTO)* muestra en su tema vivo, un espíritu casi malhumorado. Todo el movimiento parece impregnado de cólera. El tema resuena pesadamente en los bajos, sincopado, o vaga armónicamente hacia el modo menor, transformándose, además, rítmica y contrapuntísticamente. Poco antes de la conclusión corre en audaces saltos de octavas. Breve coda en que la flauta sugiere el tema principal. Contestan las cuerdas y finaliza la sinfonía con un *fortissimo* de toda la orquesta.

La Sinfónica Nacional dirigida por el maestro León toca la *SINFONÍA OXFORD*, en Sol mayor, de Haydn.

JACQUES IBERT

Yo no sé si se le puede decir joven a un quincuagenario, pero la crítica tiene a Jacques Ibert por un músico joven.

Este joven músico francés, nacido en Paris en 1890 estudió en el Conservatorio de Paris, fué Premio de Roma en 1919 y me imagino que ya dejaría de ser Director de la Academia Francesa en Roma. Es autor de muy diversas obras entre las cuales la Suite orquestal *ESCALAS*, escalas en el mediterráneo de azul dorado, un muy otro mediterráneo del actual, que es de acero y de humo y de fuego --con ruidos poco musicales--. La Suite *ESCALAS* fué compuesta en 1922. En ella acusa un fino sentido del colorido orquestal.

En 1930 estrenó en la Opera Cómica de Paris, la idem de idem titulada *EL REY DE YVETOT*. Otras obras suyas son: *LA BALADA DE LA CÁRCEL DE READING*, sobre el texto de Wilde, compuesta en 1920; *NAVIDAD EN PICARDÍA* (de 1915); *PERSEO Y ANDRÓMEDA* (de 1921); *ANGELICA*; *EL JARDINERO DE SANOS* (de 1923); *DIANA DE POITIERS*, en la que utiliza bellamente citas de Janequin y de Passerau; *FÉERIQUE* y 5 piezas de Ballet, sacadas de una obra suya para piano que se llama *LOS ENCUENTROS*.

Para piano además de la que acabo de citar, es autor de *HISTORIAS* (10 trozos) - *AMANECER SOBRE EL AGUA - SCHERZETTO - EL VIENTO EN LAS RUINAS.* Para canto y piano: *CANCIÓN DE NADA - TRES CANCIONES DE CARLOS VILDRAC - DOS MELODÍAS (JARDÍN DEL CIELO y CANCIÓN)* - *CUATRO CANCIONES de LA VERDURA DORADA* de Dereme. Para voz y flauta, ARIA (*Vocalise*). Una *SUITE PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA* - la suite del *SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA* - la suite de *DONOGOO* y un delicioso *CONCIERTO PARA FLAUTA* (de 1934). Además, en música de cámara, un *CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO.*

De todas estas obras que he citado me propongo haceros oír lo siguiente: de *HISTORIAS*, 10 piezas para piano, 4 de ellas en una transcripción para violoncello solo que no sé si sea --la transcripción-- del propio Ibert. Las cuatro historias son estas: *LA CONDUCTORA DE TORTUGAS DE ORO - LA CAJA DE CRISTAL - EL VIEJO MENDIGO - EL ASNILLO BLANCO*. Esta última en su versión original para piano creo recordar que fué Sandor a quien se la escuchamos hace algún tiempo. Las *CUATRO HISTORIAS* de Jacques Ibert, son así.

Y luego escucharemos *ESCALAS*, de este prestigioso artesano de la música que es Ibert, cuya habilidad no es inferior a la de ningún otro. De este fino humorista, pues posee un don de ironía poética que le destinaba, luego de haber ilustrado a Laforgue, a los brillantes

caprichos de la música bufa. Ibert se acerca --sin embargo-- más a Ravel que a Chabrier: pues aún en la truculencia es exquisitamente discreto. Su estilo combina la tierna elegancia de un Mendelssohn moderno con la estricta destreza de un maquinista de encantamiento. El Señor Ibert reunió en *ESCALAS* las impresiones de su viaje alrededor del Mediterráneo, viaje efectuado a poco de obtener su premio de Roma.

En este viaje musical se detiene primero en la costa italiana donde escuchó un *nocturno* que exponen la flauta y la trompeta en medio de un dulce balanceo de olas, mientras que poco a poco, va amaneciendo. Luego se detiene en la riva africana. El oboe canta una melodía árabe que Ibert recogió en el sur tunecino. Es una serenata obsesora y plena de melancolía que nos pone en contacto con la nostalgia eterna de los músicos orientales que improvisan interminas melopeas monótonas.

ROLAND DE LASSUS
(Orlandus Lassus - Orlando di Lasso)

Nació en Mons (Hainaut) hacia 1530. Murió en Munich el 14 de junio de 1594. Fué, con Palestrina y algunos otros, de los más grandes compositores del siglo XVI.

Cuando era niño del coro de la iglesia de San Nicolás, en Mons, el Virrey de Sicilia, Fernando de Gonzaga, obtuvo de sus parientes permiso para llevarlo a Sicilia y después a Milán, donde residió hasta 1548. Estuvo en Nápoles tres años. Estuvo después en Roma, a fines de 1552 y fué nombrado maestro de capilla de San Juan de Letrán. Viajó luego por Francia e Inglaterra. Finalmente llegó a Anvers en 1555. A fines de 1556, el duque Alberto V de Baviera lo invitó a Munich como miembro de la capilla de la Corte, cuya dirección asumió en 1560. Este cargo lo desempeñó hasta su muerte. Fué ennoblecido el 7 de diciembre de 1570 por el Emperador Maximiliano II y creado Caballero de San Pedro, con Espuela de Oro, por el Papa Gregorio XIII el 6 de abril de 1571. Con residencia en Munich viajó no obstante a Italia (cinco veces) y una vez a Paris.

Lassus fué el compositor más fecundo, no sólo del siglo XVI, sino --quizás-- de todos los tiempos. El número de sus obras pasa de 2.000. Sus contemporáneos lo situaban por sobre los otros Maestros y le aplicaban los epítetos de *PRÍNCIPE DE LA MÚSICA*, de *ORFEO BELGA*, etc. Sus obras, en efecto, expandidas por toda Europa en su tiempo, se tienen aún, por su variedad, su riqueza y a menudo por sus novedades formales, como de mayor importancia artística e histórica que las de cualquiera otro Maestro de su época y están clasificadas definitivamente entre las más grandes obras-maestras de todos los tiempos.

En la música religiosa polifónica, particularmente, el estilo de Orlando di Lasus muestra un progreso notable sobre el de Obrecht, el de Josquin des Pres, etc., en el sentido de la claridad y la belleza de las armonías, de modo que sus obras son, al lado de las de Palestrina, los modelos clásicos de la música de iglesia de la segunda mitad del siglo XVI.

Pero, comparados a los de Palestrina, sus *MOTETES* y sus *MISAS* tienen una factura más vigorosa, una declamación más enérgica, un arte más elástico y más complejo en el empleo de los elementos del contrapunto, un carácter, en suma, poderosamente expresivo y dramático, que el ideal de pureza formal del maestro italiano no intentó nunca alcanzar.

Por otra parte, Lassus es, en el dominio de la música profana, un novador atrevido y un émulo de los primeros madrigalistas *cromatisantes* (Vicentino, Marenzio).

Gustó Lassus de escribir para más de cuatro voces, pero pocas veces para más de ocho. Se sirvió en ocasiones aun, de un canto dado y conserva los procedimientos imitativos, pero los pone todos en práctica con una ciencia y sobre todo con una destreza expresiva sorprendentes. La facilidad con que trató todas las formas de la composición polifónica, desde los grandes géneros religiosos (*MISA* y *MOTETE*) hasta el *MADRIGAL*, la *VILLANELLE*, la *CANCIÓN* francesa y el *LIED* alemán, denota un talento de universalidad admirable.

SAINT-SAËNS - LISZT

...Son ellos la muy conocida *DANZA MACABRA - FAETÓN - LA JUVENTUD DE HÉRCULES - EL DILUVIO* - y *LA RUECA DE ONFALIA.*

Pinturas musicales llama el autor a sus poemas. No pretende presentar claramente sucesos, pasiones u objetos, mucho menos reproducir o evocar los ruidos de la naturaleza con sonidos y colores, sino suministrar al oyente la ocasión de interpretar a su guisa

las imágenes flotantes, siempre enigmáticas, que el músico le propone.

El pretexto para la *DANZA MACABRA* lo fué una cierta poesía de Jean Lahor: Zig et zig et zig, la Muerte en cadencia hiriendo una tumba con su talón; la muerte a media noche toca un aire de danza zig et zig et zig con su violín etc., etc.

Pero no vamos a escuchar la *DANZA MACABRA*, sino un otro *POEMA*, quizá el que le sigue en popularidad. Es el que ilustra el episodio añejo de Hércules esclavo de la Reina de Lidia, dándole vueltas a la rueca en femenino atuendo. La composición es en forma de sonatina, llena de ingenuidad y gracia. Principia con una característica imitación de la rueca con los violines. El segundo motivo una sombría melodía caracteriza las lamentaciones de Hércules. Pero Onfalia le impele a trabajar y torna la rueca con su característico ritmo. El *POEMA* es vivaz y elegante y es una buena ilustración de la habilidad de Saint-Saëns como instrumentador. Y tornamos a Liszt, de quien ya oímos el *ORFEO*, para escuchar *LOS PRELUDIOS*.

Qué otra cosa es nuestra vida sino esa sucesión de preludios del desconocido canto cuya primera solemne nota la dá la muerte? El amor es el encantado amanecer de todo corazón, pero cuál es el

mortal cuyas iniciales alegrías y venturas no rompe alguna tempestad, disipando con sus helados hálitos las ilusas fantasías?

etc., etc., y no continúo con esta cita de Lamartine en sus *MEDITACIONES POÉTICAS*, que Liszt puso como epígrafe a la partitura de *LOS PRELUDIOS*.

De manera que *LOS PRELUDIOS* de Liszt no son propiamente basados en ningún programa, ni son explicación de ninguna leyenda. Son *un paisaje interior,* una *meditación* sobre un tema de Lamartine. En Liszt alternaba la necesidad de acariciar ora formas o ya ideas... anota Guy de Portales. Estos versos aislados podrían servir como jalones para darse cuenta de las intenciones y para discernir las fases de *LOS PRELUDIOS.* Son de Lamartine:

Todo nace, todo pasa, todo llega
al término ignorado de su suerte:
la aurora al véspero, el hombre a la muerte...

Más delante: *Ah! quién me llevará sobre el mar sin orillas?*
Poco después: *La trompeta lanzó la señal de la alarma:*
a las armas! y el eco repite a lo lejos:
/ ¡a las armas!
(Este episodio guerrero se...

(Texto inconcluso: faltan los manuscritos de las páginas 1 y 7)

Janequin, en *LA BATALLA DE MARIGNAN* y en *EL CANTO DE LOS PÁJAROS*, Beethoven en la *SINFONÍA PASTORAL*, Berlioz en la *SINFONÍA FANTÁSTICA*, los clavecinistas franceses y alemanes cuyas obras son tan frecuentemente *descriptivas*, habían probado que, sin caer en la *pintura sonora,* servilmente imitativa, se podía evocar musicalmente imágenes, suscitar impresiones más o menos conformes a los objetos, asuntos o temas pensados por el músico.

Quizá no fue Liszt el creador del género. Pero le dió una forma que ha hecho fortuna: el *POEMA SINFÓNICO*. Este poema sinfónico de Liszt, *LOS PRELUDIOS* puede considerarse como el tipo del género. Liszt se inspiró en el poema de Alphonso de Lamartine, así titulado. La poesía fue siempre para Lamartine (dice René Waltz) una música; las palabras *lira, laúd, arpa* etc. que emplea con frecuencia no son sólo artificios de lenguaje: responden al sentimiento profundo del poeta. En ninguna otra obra suya se manifiesta tan plenamente esa concepción de la poesía, ni de manera tan original, como en *LOS PRELUDIOS*. Es, según él *una sonata de poesía*. Se compone esencialmente de cuatro temas, precedidos --cada uno de ellos-- de una corta

frase melódica que anuncia su carácter, y unidos por trozos de transición, especie de recitativos.

Primer tema: Elegía amorosa, mezclada de tristeza y de dulzura. - Segundo tema: La inspiración se hace grave. Deplora el poeta la monotonía de la existencia humana. - Tercer tema: la guerra. Descripción, en el modo heroico, del combate y del campo de batalla tras el combate. - Cuarto tema: Retorno al hogar.

Franz Liszt se inspiró en *LOS PRELUDIOS* de Lamartine, para su *POEMA SINFÓNICO Nº 3,* el más conocido y admirado de los suyos. Para darse cuenta de sus intenciones, discernir las frases del poema, se puede hacer referencia a estos pasajes del poema de Lamartine:

Todo nace, todo pasa, todo llega
al término ignorado de su suerte:
al océano la onda quejumbrosa,
a los vientos la hoja fugitiva,
a la tarde, la aurora y a la muerte, el hombre...

Ah! quien me arrastrará por ondas sin riberas?
Cuando podré, en la noche, a la luz de los relámpagos
sobre nao sin mástiles hender del oceano
los valles líquidos, llevado por el aquilón?

La trompeta ya dió la señal de la alarma.

¡A las armas! y el eco repite a lo lejos ¡a las armas!
No tienes, en tu lira, un canto consolador?
No has oído jamás la flauta del pastor
cuando solo, y en paz bajo los pámpanos
hechiza con sus aires los instantes que olvida?
oh! yo retorno a tí, cuna de mi niñez!

Ahora se escucha la interpretación musical del poema de Lamartine, en *LOS PRELUDIOS* de Franz Liszt, poema sinfónico compuesto en 1856.

GUSTAV MAHLER
Sinfonía Nº 1 en Re mayor

Fué terminada en 1888 y se tocó por vez primera en Budapest bajo la dirección del compositor. Sus movimientos los describe así el programa original:
I *PRIMAVERA Y NO FIN* II *MOSAICO* III *A TODA VELA* IV a) *LA PROCESIÓN FÚNEBRE DEL CAZADOR* b) *DEL INFIERNO AL PARAÍSO*

El primer movimiento se inicia con una introducción que se propone describir el despertar de la Naturaleza en el primer amanecer. Se oye el canto del cuco (cuclillo) en los clarinetes y hay allí distantes llamadas de trompeta. Un motivo para violoncellos y contrabajos se introduce en el movimiento principal, cuyo tema es el de una canción del compositor escrita algún tiempo antes. Al desarrollo sigue un *crescendo*

que conduce a una recapitulación que pone fin al movimiento.

El segundo movimiento es construido ampliamente a base de un tema anunciado en las maderas. Después del Trío hay un pasaje para violines y violoncellos y termina el movimiento con un retorno al primer tema. Canto popular alemán: Hermano Martín.

El tercer movimiento, una marcha fúnebre, se inicia con tambores asordinados, seguidos por un tema tomado de un antiguo cánon francés, expuesto por los contrabajos. El oboe inmediatamente después toma el tema seguido por la tuba y clarinete y mientras toca este último entra el oboe con un contra-tema. Pronto aparece éste como un cánon para flautas, corno inglés y clarinetes. Después de un retardando, entran los oboes con un nuevo tema, un contra-tema aparece en las trompetas, seguido de un pasaje para timbales bajos y címbalos (platillos). Un cambio de tonalidad sigue e introduce un canto popular de los violines primeros. Retorna el tema principal y después de un desarrollo concluye el movimiento.

El último movimiento se inicia *tempestuoso* por toda la orquesta, después de lo cual reaparece un tema escuchado en el primer movimiento. Este pasaje esté elaborado en el más riguroso estilo y lleva a un nuevo pasaje para los primeros violines. Partes de la introducción aparecen de nuevo y el movimiento vuélvese más y más *tempestuoso.* Luego de un desarrollo muy elaborado, un vigoroso *crescendo* lleva a una culminación y el final es logrado en un maciso despliegue por toda la orquesta.

FELIX MENDELSSOHN
Sinfonía Italiana

Es muy de lamentar que circunstancias de ociosa explicación nos privan de escuchar por vez primera, y única oportunidad, la *FANTASÍA PARA PIANO Y ORQUESTA* de Claudio de Francia. Obra de curioso destino, no tocada en vida de Debussy... y que, necesaria, fatalmente --de acuerdo con su curioso destino-- tenía que ser imposible que la conociéramos...

En su lugar, se va a escuchar la muy agradable *SINFONÍA ITALIANA* de Félix Mendelssohn, casi familiar a los oídos de casi todos los concurrentes a conciertos y aficionados a audiciones radiales. Se sabe que la *SINFONÍA ITALIANA*, en La mayor, opus 90, la empezó a componer Mendelssohn durante un viaje por

la península, en 1831. La terminó dos años después, en Berlín. Se tocó por vez primera el 13 de mayo de 1833 con éxito asombroso.

El primer movimiento de la *SINFONÍA* introduce desde el comienzo un vivo tema en La mayor, tocado por los violines, tema de carácter *italiano.* El segundo tema, en Mi mayor, corre a cargo de los clarinetes. Estas dos melodías las desarrolla Mendelssohn en estilo polifónico, que sugiere a Bach.

El segundo movimiento tiene el carácter de una procesión religiosa (o la intención de describirla). Es una marcha, *ANDANTE CON MOTO*, en Re menor. Su melodía la tocan el oboe, el clarinete y las violas. Luego los violines con las flautas en contrapunto.

El tercer movimiento, *con moto moderato,* es un *SCHERZO*, pero sigue el estilo del viejo *MINUETO*, en ritmo y forma. Los violines primeros introducen el tema, trompas y fagotes tienen preeminencia en los acordes que inician el Trío.

El *FINAL* es el primero y único movimiento de la *SINFONÍA* que realmente justifica el nombre de *ITALIANA*. Su tema principal es un *saltarello,* una danza similar a la *tarantela.* Lo tocan las flautas después de breve introducción. Hay en el final otros dos temas

de carácter similar, en que alternan los primeros y segundos violines en animado diálogo. Este *FINAL* --definitivamente *italiano*-- parece que le fué inspirado a Mendelssohn por un carnaval en Roma en 1831.

Se escucha la *SINFONÍA ITALIANA* opus 90 de Felix Mendelssohn, tocada por la Sinfónica Nacional dirigida por Jaime León.

DARIUS MILHAUD
Suite de Proteo

La *SUITE DE PROTEO* de Milhaud, la música incidental para una pieza de Paul Claudel, fué tocada por vez primera en Paris el 24 de octubre de 1920, en uno de los Conciertos Colonne, dirigida por Gabriel Pierné.

Milhaud escribe lo siguiente en relación con la *SUITE: PROTEO de Paul Claudel es un drama satírico, una violenta mezcla de alegría truculenta y de poesía. Yo compuse tres versiones distintas para la obra de Claudel: la primera en 1913, después de un encuentro con él, en Helleran, Alemania, cuando acababa justamente de escribir su PROTEO. Esta versión era para coros y orquesta: consistía simplemente en las piezas necesarias para el drama. En 1916 el actor Gemier planeó una representación de PROTEO, en un Circo y yo reduje la partitura para pequeña orquesta. Cuando el Teatro de Vaudeville presentó obras líricas en 1919, se anunció la producción de PROTEO. Se me pidió que ampliase la música primitiva, le agregué algunos preludios y empleé una orquesta más numerosa...*

El Poema dramático de Claudel se ha descrito como *la pintura, con patetismo conmovedor y expresión lírica, del amor, sin esperanzas, del viejo Proteo, hacia una jovenzuela. Además es, también, un episodio poemático satírico, una burla, una mofa que ataca al infeliz enamorado, desde y por todas partes: lo asaltan hasta los pájaros del aire y las focas del mar.*

En la mitología griega, Proteo era un viejo profeta que habitaba una caverna en una isla del Mar Egeo y atendía al rebaño de focas de Poseidón, dios marino. Podía convertirse, él mismo, en cualquiera bestia de los elementos: de ahí el adjetivo *protéico*.

La *SUITE* se compone de cinco partes. Empieza con una *OBERTURA,* en ritmo de Tango-Habanera, seguida por un rápido *PRELUDIO Y FUGA* (para cobres, sostenidos por el resto de la orquesta). En el drama de Claudel, la escena descríbese así: La Comida de las Focas (tumulto, batalla, espumas amontonadas, corvetas de las focas, que se arrojan, desde las cimas de los riscos, a las aguas y a las nieves de *turquesa.* Gritar, trompetear, aporrear de colas y de aletas. Todo esto exprésalo la música). Una amable Pastoral viene luego, y, enseguida, el *NOCTURNO*, composición que conócese también en una versión para piano y violín, intitulada *LA PRIMAVERA*. Esta parte refiérese a una *BACANAL NOCTURNA* que ocurre en el poema de Claudel. Un Final, de carácter brillante y enérgico, cierra la *SUITE*. Con la segunda *SUITE SINFÓNICA*, o *SUITE DE PROTEO*,

de Darius Milhaud, interpretada por la Orquesta sinfónica de San Francisco dirigida por Pierre Monteux, ha finalizado un programa de música en discos, selección y comentarios de León de Greiff.

MOZART
Cuarteto Nº 23, K 575

Los tres *CUARTETOS BERLINESES* de Mozart, compuestos entre 1789 y 1790, son los cuartetos en Re, en Si bemol y en Fa, números 575, 589 y 590 del catálogo Koechel. Son los tres cuartetos dedicados al Rey Federico Guillermo II de Prusia. Como evidencia externa de la dedicatoria, se tiene en ellos, y particularmente en el *CUARTETO Nº 23*, en Re mayor, K 575, llamado *CUARTETO DEL CELLO*, el tratamiento preferencial que se le da a ese instrumento, el instrumento favorito del Rey. Como característica interior de los tres cuartetos berlineses en referencia, su espíritu alegre que los sitúa en la misma época de la creación de *COSÍ FAN TUTTE*. Esa alegría vital, se ve en los cuatro movimientos del Cuarteto en Re mayor. El cantábile inicial del primer movimiento --Allegretto-- es clara muestra de ello. Y todo el cuarteto es de hechizo delicado, singularmente su *ANDANTE*, de finos efectos melódicos. El movimiento final, es un ejemplo del estilo instrumental de los tres últimos años de la vida de Mozart: es un *RONDÓ* eminentemente contrapuntístico, pero no enderezado

hacia la joyosa variedad sino hacia la uniformidad de las ideas. Es uno de los más altamente magistrales movimientos de cuarteto de cuerdas en la totalidad de los de Mozart.

El cuarteto de cuerdas Kolisch, interpreta el *CUARTETO N° 23*, en Re mayor, K 575, de Mozart, el primero de los dedicados al rey Federico Guillermo II de Prusia, y cuyos movimientos son estos: *ALLEGRETTO - ANDANTE - MENUETO Y TRÍO - RONDÓ* (*Allegretto*).

MOZART
Música Fúnebre (Oda Fúnebre) K 477

ADAGIO – hacia el 7 de noviembre de 1785, ya que al principiar ese mes se produjo el doble deceso del duque Jorge Augusto de Mecklembourg-Strelitz y del príncipe Francisco Esterhazy de Galantha, canciller de Hungría, dos hermanos de Mozart en franc-masonería y de su misma logia, doble fallecimiento que motivó la *ODA FÚNEBRE*. Este trozo muy corto es muy significativo tanto por la importancia de su tratamiento sinfónico como por su profundo sentido de la psicología.

La agrupación orquestal presenta aspecto excepcional; además de las cuerdas reúnese en ella: dos oboes, un clarinete, dos trompas, tres cornos de basseto y un contrafagot.

El espíritu de la *ODA* es osadamente moderno. Largos (amplios) suspensos de los vientos inician una especie de deploración. Los primeros violines desarrollan un arabesco que, presto, da lugar a ritmos de marcha que anuncian de manera asaz impresionante la llegada del doble convoy, que acompaña el *canto firme* litúrgico en los oboes y el clarinete.

En ninguna obra suya, hasta entonces, había expresado Mozart, con tal intensidad, y, a un mismo tiempo, con tal recogimiento, los sentimientos profundos de su alma ante lo inevitable. Las síncopas de los violines acompañan nuevos sollozos, aun más crueles, de los instrumentos de viento. La misma queja se hace oír nuevamente en la tonalidad principal, luego la coda, en que reina un ritmo que ya figuró en el *GLORIA* de la *MISA EN DO MENOR*, trae, con el último acorde mayor, la auténtica firma de Mozart que, siempre, en los más profundos abatimientos, deja entrever el rayo de la divina esperanza. No vacilamos --concluye Saint Foix-- en decir que esta obra es una de las más altas de la música y particularmente reveladora de la grandeza de alma del maestro.

MOZART
Requiem

Una carta elogiosa y anónima de julio de 1791, es el origen del *REQUIEM* de Mozart, su última obra. En la carta le encargan un *REQUIEM* luego de preguntarle por el precio y de fijarle un plazo para su entrega. El mensajero de la carta es un hombre flaco, de sombría mirada, vestido de luto. Torna el mensajero pocos días después. Trae la suma valor de la obra, 100 ducados. 50 ducados. Amplía el plazo para la entrega y recomienda a Mozart no hacer ninguna averiguación acerca del cliente, cuyo nombre nunca sabrá.

Este incidente encontró más tarde, demasiado tarde para que Mozart la conociera, una explicación muy sencilla. Se trataba sólo de la astucia de un tal conde Walsegg, melómano y plagiario a la vez, que gozaba copiando con su propia escritura ciertos cuartetos que se procuraba. Después de lo cual los hacia tocar y con un gesto muy enigmático, preguntaba a su auditorio sobre el autor de los trozos ejecutados que casi siempre, para su complacencia, se le atribuían. Como su esposa había muerto poco hacia, soñó apropiarse un bello *REQUIEM* en su honor.

Mozart regresó a Viena el dos de septiembre, mortificado y dolido por el fracaso de su ópera TITO. Hablaba a sus amigos de su cruel destino y de su fin ya próximo. A esto se agregaba el pensar en el personaje misterioso que le había encargado el *REQUIEM*. La imagen del siniestro mensajero, de aviesa mirada y que no era sino un criado con librea de luto, se convertía en su imaginación en la figura de un enviado del *más* allá. Su patrón era la Muerte, y era al mismo Mozart a quien encomendaba su misa fúnebre.

Esto en cuanto al origen. El otro problema consiste en saber hasta donde la obra es íntegramente de Mozart y cual es la participación que hay en ella de sus discípulos.

Después de la muerte de Mozart se ejecutó el *REQUIEM* en memoria suya y fué entonces cuando se descubrió que su obra y la que apareció como del conde Walsegg eran una misma. Seguramente la viuda de Mozart temiendo al reembolso de la suma ya recibida de Walsegg, comisionó a Süssmayer o a algunos de los discípulos del Maestro para que terminaran el trabajo. Süssmayer es el que más participación tiene en su finalización, aunque también colaboró en ella José Eybler.

Veamos que partes del *REQUIEM* son íntegramente de Mozart. Son las siguientes: el *REQUIEM ETERNAM* en su totalidad; del *DIES IRAE*, el canto y las partes de los bajos (violoncellos y contrabajos) íntegramente, una buena porción de la de los violines primeros y unos pocos compases de la de los violines segundos y las violas son de Mozart; así mismo en el *TUBA MIRUM*, en el *REX TREMENDE*, en el *RECORDARE*, en el *CONFUTATIS*, en el *LACRYMOSA*, en el *DOMINE JESU*, y en el *HOSTIAS.*

De modo que hasta este punto la tarea de Süssmayer se limitó a terminar la orquestación, naturalmente que a base de los esbozos e indicaciones de Mozart. Sólo al final el *SANCTUS*, el *BENEDICTUS* y el *AGNUS DEI*, de cuyas partes no se ha encontrado hasta hoy manuscritos de Mozart y que Süssmayer reclama como compuestas totalmente por él, subsiste la duda.

Esta parte final es soberbia, como toda la obra. De donde se desprende: o que Süssmayer es un enorme compositor, o que tenia instrucciones muy detalladas de Mozart acerca de como habría de ser el final de su *REQUIEM*. Partes de un dilema, que por lo demás no se excluyen. Algún critico alemán termina esta discusión con la siguiente frase: Bien, si esto no es de Mozart, fué un Mozart quien lo compuso.

LA MÚSICA EN LA ERA CRISTIANA

La Era Cristiana --musicalmente-- abarca el desarrollo de la música *monódica* desde cerca del año 200 después de Cristo hasta alrededor del año 1300. La *monodía* (sacra y profana) continuó desarrollándose por mucho tiempo, después del advenimiento de la *polifonía* (hacia el año 800 después de Cristo).

MONODIA SACRA, CANTO LLANO

La Monodia Sacra (o religiosa) se conoce con muy variadas denominaciones sinónimas de canto llano. Canto Gregoriano y Canto llano son términos que se usan también como sinónimos, si bien el gregoriano viene a ser una rama especial del canto llano. El canto llano católico constituye el mayor acoplo de monodia pura conocido por el hombre. Es tan grande en extensión y en belleza como el folk-song (canto popular).

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CANTO LLANO

Tiene estas características el canto llano:Es Monódico, Modal (es decir, basado en los 8 modos eclesiásticos); sin acompañamiento; no métrico; utiliza un libre ritmo de prosa que sigue el ritmo del texto; tiene una extensión limitada; utiliza el texto latino y emplea una notación *pneumática* especial.

LOS OCHO MODOS ECLESIÁSTICOS

Los 8 modos eclesiásticos se dividen en dos clases: I Modos auténticos: *DÓRICO-FRIGIO-LIDIO-MIXOLIDIO* II Modos plagales: *HIPODÓRICO HIPOFRIGIO-HIPOLIDIO – HIPOMIXOLIDIO*. De empleo no frecuente son estos 4 modos, adicionales: *EOLIO-JONIO-HIPOELOLIO- HIPOJONIO*.

ESTILOS PARA EL TRATAMIENTO DEL TEXTO

Hay cuatro estilos en el canto llano: El *SILÁBICO*, cuando una nota de la melodía corresponde a una sílaba del texto (típico de himnos y tropos); el *NEUMÁTICO*, pocas notas para una sílaba (el más común); el *PSALMÓDICO*, numerosas silabas para una nota (empleado en salmos y lecturas evangélicas); y el *MELISMÁTICO*, numerosas notas para una sílaba (empleado en el *Aleluya)*.

PRIMITIVAS CULTURAS EN EL CANTO

La sacra monodia de las eras pre-Cristianas tuvieron importante influencia sobre el canto Cristiano posterior.

Hay cuatro principales culturas pre-Cristianas en el Canto: La de *SIRIA*: Los Sirios emplearon el canto *ANTIFONAL* (un coro contestado por otro) y el *RESPONSORIAL* (una voz sola contestada por un coro).

La cultura *BIZANTINA* también contribuyó especialmente en el canto de la Iglesia Ortodoxa Griega. - Así mismo la de los *ARMENIOS*. Pero sin duda fué la *HEBREA* la más importante cultura primitiva en el canto, porque gran parte del primitivo Canto llano Cristiano proviene directamente de los Cantos Hebreos.

RAMAS DEL CANTO CRISTIANO

Son cinco: el *CANTO RUSO* derivado del Bizantino y empleado en la Iglesia Ortodoxa Griega;
- el *CANTO AMBROSIANO*. Así llamado por San Ambrosio, Obispo de Milan en el siglo IV. Se caracteriza por el desarrollo del Canto *ANTIFONAL* y del Canto *HÍMNICO.*
- el *CANTO GALO* que floreció en Francia hasta que Carlomagno ordenó su substitución por los ritos Romanos alrededor del año 800. Unos pocos de estos aires Galos tuvieron cabida en el servicio Romano;
- el *CANTO MOZÁRABE* nace de la invasión mora en la península hispana que la cristianidad fué obligada a continuar. Los primitivos *CANTOS MOZÁRABES* manuscritos datan de fines de la 9ª centuria;
- el *CANTO GREGORIANO* es la más importante rama del *CANTO LLANO*. Principia con la organización litúrgica efectuada por el Papa Gregorio el Grande en el siglo VI. Coleccionó y organizó el Canto litúrgico.

MONODÍA SECULAR - De la música secular (o profana) sin duda muy extensa, muy poco se conserva, en especial de la anterior al siglo X.

La *MONODÍA PROFANA* difiere del *CANTO LLANO* en varios respectos: usualmente tiene base métrica y es más vigorosamente ritmada que el *CANTO LLANO*. A menudo tiene una muy amplia extensión. Usualmente las frases de la melodía profana son más regulares. La melodía profana no es estrictamente modal. Usualmente es de carácter nacionalista como opuesta a la naturaleza más universal del canto llano. Es ahora más a menudo armonizada y cantada con acompañamiento. Se emplean textos profanos en lengua vernácula.

CANTOS LATINOS: una excepción característica es la existencia de un acopio de cantos con texto latino. De fines del siglo X hasta principios del XIII vagabundos estudiantes y eclesiásticos de órdenes menores conocidos como *Goliardos* errantes sobre Europa componiendo y cantando cantos latinos con varios temas: cantos de amor, cantos báquicos, cantos de primavera, cantos picarescos y humorísticas paráfrasis de *CANTO LLANO*.

CONDUCTUS es un término vagamente aplicado a toda clase de cantos latinos desde el siglo XI hasta el XIII. Eran ellos normalmente basados sobre textos métricos y la música era original.

MUSORGSKI
El mayor de los Cinco grandes

Sin ninguna duda el más original --y el único genial-- del célebre grupo de los cinco. Seguramente el menos clásico: no se preocupa por las reglas, obedece a su instinto desbordante de música. Hay en él especie de manar espontáneo que renueva sin descanso los temas, tomados del folk-lore. Así, tanto en *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS* --esa maravilla de gracia pueril--, como en los *CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE*, en *HOPAK*, en *SIN SOL*, en su poema sinfónico *UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO*, y sobre todo en sus óperas *BORIS GODUNOV* y *JOVANCHINA*, su arte realista --directo, patético, sin ninguna retórica-- es de una variedad y de un rigor magníficos. De *BORIS GODUNOV*, se ha dicho con razón que el personaje principal es el pueblo, llevado a la escena por intermedio de coros espléndidos. La influencia de Musorgski en la música contemporánea, singularmente en Claudio Aquiles Debussy, es considerable. Es como una fuente clara --lustral-- a la que el Arte llega a purificarse.

Los abuelos de Modesto Musorgski, el cantor de las muchedumbres --serviles o coléricas--, del muyik fatalista, del simple, del inocente --folk-lórico por excelencia--, descendían de raza principesca; de una rama de los príncipes de Smolensk, empobrecida. En Karevo (Pskov) en plena provincia rusa, el 16 de marzo de 1839, nació Modesto Petrovich Musorgski. Transcurrió su infancia en el campo, en las tierras de su padre en contacto inmediato con el pueblo. En plena madurez, y hasta sus últimos años, conservó particular predilección por todo lo que representaba a sus ojos el elemento popular y campesino. Para él, el muyik era también un hombre. Su familiaridad con los cuentos y leyendas populares, es decir con la esencia misma de la vida popular, dió el primer impulso a sus improvisaciones musicales en el piano, mucho antes de que conociera las más elementales reglas pianísticas.

Toca a los siete años obras fáciles de Liszt, y --niño prodigio-- de nueve años, aparece en público con un *CONCIERTO* de Field. Empieza estudios en San Petersburgo, en 1849 --en compañía de su hermano-- en el Liceo Alemán de Pedro y Pablo. De doce años, en un salón aristocrático, tocó tan bien un *RONDÓ* de Herz, que se ganó la simpatía y la benevolencia de su nuevo profesor, el célebre y raramente satisfecho solista de Su Majestad, Guerké.

En 1851 inició sus estudios militares: ingresó en el Instituto de Komarov (Escuela de preparación) y en 1852 fué admitido en la escuela de los abanderados de la Guardia. Cuatro años de Escuela Militar. Afortunadamente no dejó de estudiar el piano con Guerké, si bien a ratos espaciados. En 1856 fué promovido en un regimiento de infantería de la Guardia de los Preobragentsui. De ese período data su *POLKA DEL ABANDERADO*, que su padre y Guerké su maestro hicieron editar, con *grande confusión del autor*, y que ha desaparecido.

Le describe Borodin en esa época como un *gamín*, extremadamente elegante, con su cuidadísimo, cepilladísimo uniforme; se le hubiese tomado por un teniente en un álbum de láminas... cabellos ondulados, lustrosos, manos de un modelado perfecto, manos de gran señor. Todas las damas hacíanle la corte. Se ponía al piano y con coquetos movimientos pero con suma gracia, tocaba fragmentos de *LA TRAVIATA* y de *EL TROVADOR*, mientras que el coro de sus oyentes murmuraba: encantador! delicioso!...

Ya desde 1856, había ingresado en el cenáculo de Dargomuijski. En 1859, retirado del ejército, --sensiblemente maduro, más grueso, pero todavía elegante, si ya no petimetre-- retirado del ejército para dedicarse totalmente a la música, vuelve a encontrarse

con Borodin, en esa época ferviente admirador de Mendelssohn. En alguna ocasión le invita a tocar a cuatro manos el arreglo de la *SINFONÍA EN LA MENOR*, del citado autor; Musorgski hizo un gesto de desagrado, pero accedió con la condición de que se le dispensara del *ANDANTE*, que *no tiene nada de sinfónico y que no es sino una ROMANZA SIN PALABRAS transcrita para orquesta*. Fué entonces cuando le habló con entusiasmo de las *SINFONÍAS* de Schumann, que Borodin aún no conocía.

Se conecta Musorgski por esos años con Cui y con Balakirev, de quien no tardó en ser discípulo. Estudió con éste la historia de la evolución de las formas musicales. Balakirev fué su maestro, su amigo y su confidente. Mas tarde se le reprochó el que no le enseñara harmonía ni contrapunto y le hubiera quitado el gusto por el estudio serio y sistemático; Balakirev, que decía no ser un teórico, le hizo conocer, en cambio, todas las Sinfonías de Beethoven, Schumann y Schubert, y obras de Bach, Mozart, Haendel, Haydn, Glinka, Berlioz, Liszt y muchos otros.

De los años de 1859 y 1860, aparte de obras de menor importancia, como sus primeros esbozos de *UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO*, sus fragmentos de *EDIPO*, etc., se destaca el *IMPROMPTU APASIONADO* (*Andantino*

amoroso), dedicado a Nadiejda Opochinina. Primera pero no última dedicatoria a esta dama: la única a quien amó realmente quizá, y en todo caso la que le inspiró *LA NOCHE* (1864), en que se anuncia a Debussy. A ella le dedicó su primer ensayo de caricatura musical: el *CLÁSICO*, y en 1874 el ciclo *SIN SOL*, aunque tácitamente por alusiones musicales y por su texto.

Por la primera vez oye su propia música: su *SCHERZO EN SI BEMOL MAYOR*, en uno de los conciertos de la Sociedad Musical Rusa, dirigido por A.G. Rubinstein. Poco después Liadov monta uno de los coros de su *EDIPO REY*. Sobreviene en 1861 su primera diferencia con Balakirev. No podía Musorgski soportar su *despotismo inapelable*. ¿Habría adivinado el desdén con el que --según Rimski-Korsakov-- no cesaban de juzgarle Balakirev y Cui? Es este el primer síntoma de su aislamiento moral, que en ciertos momentos de su vida será casi completo. Con la abolición de *los siervos*, empiezan además las amenazas de pobreza, pobreza que terminará por dejarlo a merced de sus protectores benévolos en las cercanías de su muerte. Se ínstala *en comunidad*, con cuatro o cinco amigos, pobres como él. En este medio (1863–1866) emprende sus grandes obras iniciales: una ópera sobre un libreto suyo, sacado de *SALAMBÓ* de Flaubert. Allí o en el campo --en las vacaciones-- escribe sus primeras canciones realmente

originales: *EL MENDIGO, LA NOCHE, KALISTRATUCHKA, BELLA SAVICHNA* y *LA PLEGARIA*, que es su despedida a la madre muerta (1865).

El año de 1866 no sólo es decisivo en la vida de Musorgski, sino también en la de su Grupo. Es el momento de intensa producción suya y de Borodin, Rimski-Korsakov, Cui y Balakirev (*el GRUPO DE LOS CINCO*). En 1868 termina su primer acto de *MATRIMONIO* (ensayo de música dramática en prosa, con tema de Gogol), y nace la idea del *BORIS GODUNOV:* en menos de dos años está lista la *versión primitiva* de la obra, completamente orquestada. Al comité de lectura de los teatros imperiales presenta su obra. El comité rechaza la partitura. No le encuentra sino defectos. Le falta un papel femenino, los coros son muy numerosos, la parte instrumental es *intocable*... Presionado por sus amigos, para hacerla más aceptable, Musorgski le introduce el Acto polaco, con un papel femenino muy importante (Marina) y un dúo de amor. Aprovecha la ocasión para retocar o suprimir algunas escenas y agregar nuevos episodios. En 1873 se dieron tres escenas de *BORIS* (dos escenas del Acto polaco y la escena de la posada). Un año después, el 27 de enero de 1874, se dio la ópera completa gracias a la audacia y a la abnegación de una de las cantantes, Y.F. Platonova. Maravillada por la belleza y la

originalidad de esa música, se impuso al Comité reacio y a la Dirección desdeñosa...

Ya trabajaba Musorgski en la *JOVANCHINA*. Había terminado el ciclo de *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS*, con letra suya. Liszt, encantado, declaró desear transcribirla para piano solo y dedicarle una composición suya al autor. Es de lo mejor de Musorgski. Preparaba otros dos ciclos, *SIN SOL* y *LOS CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE*. El primero de ellos, *la obra más idealista, más subjetiva, la más únicamente lírica que escribiera: una obra maestra, además*. Las tres primeras escenas del segundo ciclo (la última es posterior), son consideradas entre las inspiraciones más grandes de la literatura musical: *TREPAK*, la *BERCEUSE* (la muerte y la madre), sobria y concentrada, de sobrehumano poder; y la *SERENATA*, extraña e impresionante. De esos años, la *BALADA EL OLVIDADO* inspirada en el trágico cuadro de Riépin, y *LOS CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN* (exposición póstuma de los cuadros de su amigo el arquitecto Hartmann). Musorgski, muy afectado por la muerte de su amigo, quiso, como homenaje *dibujar musicalmente* los mejores de sus croquis. Lo que dió por resultado la citada serie de trozos para piano, que es considerada, junto con *UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO,* como lo que Musorgski haya producido de más significativo en su música instrumental. Sigue luego con *LA FERIA DE SOROCHINSKI*.

En 1879 la célebre cantante Leonova le invita a hacer una *tournée* artística a través de Rusia, que resultó para ambos una verdadera marcha triunfal. Regresa con nuevos proyectos. Sueña con una *SUITE* sobre temas populares de todas las regiones rusas, para orquesta con harpas y piano. Entrevé un nuevo drama popular: *PUGACHIOVCHINA* y una *TEMPESTAD EN EL MAR NEGRO*. Reúne multitud de melodías, cantos de los cosacos del Don, melodías judías, caucásicas, persas y birmanas. Pequeñas piezas para piano como *GURSUF* y *CAPRICHO*, así como la *CANCIÓN DE LA PULGA* (Goethe), la última de sus melodías. Abandona definitivamente sus funciones en el departamento de Control, después de una tentativa de convertirse en un *empleado modelo* (enero de 1880).

Hasta el fin --ya muy próximo-- no se volverá a ocupar sino de la música. *LA FERIA DE SOROCHINSKI*, la *JOVANCHINA*, terminada (salvo la instrumentación). *Si yo tuviera tiempo. Dios mío!*, dice en agosto de 1880.

En febrero de 1881 aparece por última vez en publico, como acompañante, en un concierto.

El 11, refiere A.M. Leonova, *llegó a mi casa en un estado de nerviosidad y de excitación extremas. Me dijo que no tenía dónde ir, que tendría que dormir en cualquier sitio, que carecía de medios de existencia, que no le veía ninguna salida a la situación en que se encontraba. Esa misma noche, después de una reunión musical tuvo*

un ataque. Pasó la noche en casa, sentado en un sillón. Al día siguiente, alegre, contento. Que se sentía muy bien. Pronunciando estas palabras se volvió a la derecha y, repentinamente, cayó. Tuvo todavía dos ataques más en la tarde. Al otro día lo llevaron al hospital. Allí pareció mejorar. Los dos últimos días de su vida no fueron sino una interminable agonía. Sin embargo no perdió la lucidez de su espíritu. A las cinco de la madrugada falleció, el mismo día (16 de marzo) de su nacimiento. Año de 1881.

Su vida fué dolorosa y breve. Su fin trágico y prematuro. Aciago su sino. Tanto más emocionante y significativo su legado: Dos dramas musicales populares, *BORIS GODUNOV* y la *JOVANCHINA*. El primer acto de una ópera dialogada, *MATRIMONIO*; tres actos inconclusos de una comedia musical, *LA FERIA DE SOROCHINSKI*. Cuarenta y ocho canciones, entre las cuales se cuentan de las más lancinantes y acerbas, y de las más ingenuas y humorísticas y satíricas, aparte de tres ciclos: *LA ALCOBA DE LOS NIÑOS, SIN SOL,* y *LOS CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE*, que son cumbres de belleza. Ocho obras para coro (a capella, coro y orquesta, con solos y orquesta), cuatro piezas sinfónicas: *SCHERZO EN SI BEMOL MAYOR, INTERMEZZO IN MODO CLASICO, MARCHA TURCA*, y *UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO* (varias versiones). Una Suite: *CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN* (orquestada después, entre otros por Maurice Ravel). Trozos diversos para piano, etc.

El análisis de sus obras, singularmente de *BORIS*, la explicación de su sentido, sus influencias en la música posterior, así como el detalle de la tragedia de su vida y de la tragedia de su obra mutilada, corregida, adaptada, reconstruida por *sus amigos* y calumniadores (la insistencia de su no comprobado alcoholismo), podría ser el tema para algo más importante que esta simple nota informativa, extractada de sus diversas obras, de su correspondencia, de los recuerdos de algunos de sus contemporáneos lealmente sus amigos. Ya vendrá. Afortunadamente al pergeñador, le sobra devoción por la música musorgskiana, que le satura y enajena, sortílega como muy pocas.

(Publicado en *ESTAMPA*)

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

Su sobre nombre le viene de la ciudad donde nació. Su apellido es *PIERLUIGI*. Hijo de Santo Pierluigi. Nació hacia 1525. Murió en Roma el 2 de febrero de 1594. No se sabe nada de su juventud, salvo que de 1537 a 1542 fué, como niño de coros en la iglesia de Santa María Mayor, en Roma, discípulo de Firmin Le Bel, y también, desde 1539, de Rubino Mallepert.

Se casó en 1547 con Lucrezia de Goris que murió en 1580. Se casó por segunda vez en 1581. Su primer empleo fué el de organista y maestro de capilla de la catedral de su ciudad natal. El joven maestro gozaba de una tal reputación que fué llamado a Roma en 1551, en calidad de *Magister puerorum* (chantre y director del coro infantil) de la Capilla Julia, en la iglesia de San Pedro.

El Papa Julio III a quien Palestrina dedicara en 1554 un libro de Misas a 4 voces (su primera obra impresa) reconoció el alto valor del maestro. Le hizo ingresar en la corporación de Chantres de la Capilla Sixtina, dispensándole del examen acostumbrado y sin tener en cuenta que Palestrina no era sacerdote, sino casado y padre de varios hijos. Quiso evidentemente procurarle las comodidades necesarias para componer, comodidades de que no podía disponer como maestro de capilla. Palestrina dejó su puesto el 13 de enero de 1555 y entró a la Capilla Pontifical. El sucesor de Julio III que no reinó desgraciadamente sino tres semanas, el Papa Marcelo II (por deseo suyo escribió Palestrina su famosa *MISA DEL PAPA MARCELO* a seis voces) era protector de Palestrina desde que era Cardenal. Pero Paulo IV alejó de la Capilla el 30 de julio de 1555 así como a otros dos chantres casados, dejándole una magra pensión.

El valor y la importancia histórica de la obra de Palestrina no serán nunca exageradas. Hubo tiempo en que por falta de investigaciones históricas suficientes, se le consideró casi el único músico de su tiempo: un lejano y genial precursor del arte moderno, una especie de profeta y de titán de la música. La verdadera figura histórica de Palestrina es diferente de la máscara legendaria: no sólo no dominaba como artista aislado e incomprendido el arte de su tiempo, no sólo tenia a su lado una multitud de maestros de gran mérito que practicaban un estilo análogo al suyo, y entre los cuales Lassus, Ingegnieri, Marenzio, Victoria etc., son sus pares, sino que, lejos de ser un músico de tendencias avanzadas, en busca de nuevas rutas, su mérito principal y que le hace inigualable, es el haber alcanzado soberanamente el ideal formal y constructivo a que tendía toda la escuela polifónica de la era precedente. La pureza del genio melódico italiano se sobre agrega en sus obras a toda la ciencia contrapuntística de los maestros de la escuela franco -flamenca y le permite construir los admirables monumentos de sus Misas y de sus Motetes.

Por otra parte esas solas cualidades y precisamente la ausencia en él de las búsquedas de novedad y de expresión a las que, desde su tiempo, se daba el arte musical en manos de sus rivales, han podido dar a su música religiosa el carácter clásico y universal que

--aún en vida suya-- poseyó y conservó luego en Italia como una de las formas usuales excelentes del arte musical católico. Su música profana representada esencialmente por sus madrigales, muestra análogas tendencias.

SAINT-SAËNS
Sinfonía Nº 3

La SINFONÍA N° 3 en Do menor, opus 78 de Camilo Saint -Saëns, es en realidad su quinta sinfonía, y la dedicó su autor a la memoria de Franz Liszt, muerto pocos días después de haber sido tocada por primera vez (1886).

La *SINFONÍA EN DO MENOR*, de Saint-Saëns, llamada *SINFONÍA CON ÓRGANO*, tiene además dos pianos. Consta de cuatro movimientos unidos de dos en dos: un corto preludio *lento* antes del *ALLEGRO MODERATO* cuyo tema inicial se asemeja a la cantilena litúrgica *DIES IRAE* y que, en todo su desarrollo es de carácter sombrío. Al contrario, el *ADAGIO*, ligado a este primer trozo, es sereno; la entrada del órgano con grandes acordes es de un notable efecto. Sobre este fondo tranquilo, cantan los instrumentos de cuerda una larga frase meditativa y el desarrollo se enriquece con refinadas armonías.

El *SCHERZO*, anunciado por un tema vigoroso, en los violines, que contrasta con un segundo motivo expresivo, se encadena al *FINAL*, que se inicia con un *CORAL* a cargo de los cobres. El *ALLEGRO* final, rico en contrastes, es una poderosa construcción en que se utilizan con maestría los recursos del contrapunto. Con un poco de atención se constatará que el tema inicial de la *SINFONÍA* se pasea --con variados aspectos-- a través de la obra, dándole unidad. Saint–Saëns a quien se preguntó si compondría otra sinfonía, respondió refiriéndose a ésta: No. Ya di todo lo que podía dar, en ella.

Escuchémosla ahora, interpretada por la orquesta que dirige Piero Coppola, con Cellier en el órgano y Herbrecht y Petitjean, pianistas.

Primera parte (1º y 2º movimientos): *ADAGIO - ALLEGRO MODERATO - POCO ADAGIO;* Segunda parte (3º y 4º movimientos): *ALLEGRO MODERATO - PRESTO - MAESTOSO - ALLEGRO*

FRANZ SCHUBERT
La Sinfonía Inconclusa

Es imposible lograr la explicación de cómo quedara inconclusa esta obra magnifica. No que la muerte la interrumpiera ya que Franz Schubert, en 1822, de 25 años, compusiera sus dos movimientos como homenaje de agradecimiento a la Sociedad de Música de Graz por haberlo admitido entre los miembros de la Asociación, y no pensó en terminar la obra, que no consta sino de dos movimientos en lugar de los cuatro de que se compone una sinfonía. Sin duda sub-estimaba su valor. Compuso posteriormente dos *SINFONÍAS*, entre ellas la *GRAND*E, en Do mayor, el mismo año de su muerte.

Los de la Sociedad de Música de Graz se mostraron poco sensibles al honor que les hiciera el joven Maestro: jamás tocaron los dos movimientos de la *INCONCLUSA*. Schubert no los oyó nunca. Se tocó la obra por primera vez en Viena en 1865, 37 años después de su muerte.

Bourgault-Ducoudray, compositor distinguido y muy lírico musicólogo, dice de la *INCONCLUSA: INCONCLUSA por qué? No comprendió Schubert cuánto serviría a su gloria concluir una obra tan coloreada y personal, la primera de sus composiciones sinfónicas en que aparece realmente original?.*

Los dos trozos de la *SINFONÍA EN SI MENOR* fueron compuestos en octubre de 1822. Trágico y sobrio, aparece el primer trozo, *ALLEGRETTO MODERATO*. En ninguna de sus obras tiene Schubert esa fuerza ni esa concisión. Una firmeza muy viril esconden esos silencios, que interrumpen bruscamente la frase melódica, antes de la explosión de los acordes, de *Do menor*, luego de *Mi menor*, cuando el mismo pasaje se reproduce en la segunda parte del trozo. El tinte fúnebre del tema Inicial produce un contraste sorprendente con el segundo tema, del que emana impresión exquisita de suavidad y felicidad. Pero el espectro de la muerte se yergue ante nosotros! El matiz *pianissimo* tiene en este *ALLEGRO*, como en casi todas las obras de Schubert, un particular valor expresivo.

El *ANDANTE CON MOTO* es un trozo caído del cielo; de suavidad angélica y de adorable misticismo. Escuchando esos acordes realmente celestes, vemos aparecer las imágenes seráficas y las divinas figuras de Fra Beato Angélico. Schubert, por un milagro de *clarividencia* supo hallar las impresiones de la inocencia primordial; y su música, en su pureza soberana, canta las alegrías del hombre *antes del pecado* (dice el lírico compositor y musicólogo francés). En otros términos: el *ALLEGRO* inicial con dos temas muy diferentes: el primero, oboes y clarinetes, es melancólico. El segundo cantado por la voz incisiva

de los violoncellos, lleno de ternura y de gracia. Lo interrumpe bruscamente un silencio, al que sigue una explosión trágica, totalmente imprevista.

El *ANDANTE* que sigue, de dos temas igualmente, es página que los músicos aman por su belleza simple, perfecta. Al principio un diálogo encantador entre un pequeño coro de instrumentos de viento y el conjunto de las cuerdas. No hay sino dejarse mecer por esta meditación tan profunda y tan acariciante a la vez.

SCHUBERT
Cuarteto Nº 14

El *CUARTETO EN RE MENOR*, llamado de *LA MUERTE Y LA DONCELLA*, es una obra de la mayor importancia, sin duda.

Bourgault Ducoudray dice: *Si no tengo espacio para un largo análisis, que me sea permitido glorificar su maravilloso ALLEGRO, admirable de carácter, de intensidad dramática y de factura; la sublime poesía de las variaciones sobre el tema de LA MUERTE Y LA DONCELLA; el SCHERZO, de una invención rítmica tan feliz y que Wagner aprovechó en el primer acto de SIGFRIDO (el ritmo del tema de la forja es idéntico al del SCHERZO de Schubert) y su FINAL exquisito, rutilante de color, de elocuencia y de personalidad.*

A su turno, opina Teodoro Gérold: *El año 1826 es el de los grandes cuartetos de Schubert. El 29 de enero, cuatro de sus amigos tocaron --sobre el manuscrito apenas terminado-- por primera vez, el CUARTETO EN RE MENOR: esta composición es conocida, ante todo, por su maravilloso ANDANTE sobre el tema del Lied LA MUERTE Y LA DONCELLA, pero ya el primer ALLEGRO, áspero y enérgico, es bellísimo: la oposición de los dos temas principales es muy afortunada: el primero sombrío y decidido, el segundo, al contrario, amable y acariciante...; el SCHERZO también es muy original: su ritmo sorprendió tan vivamente a Wagner, que de él extrajo el tema del joven SIGFRIDO forjando la espada. El FINAL seduce por su elocuencia arrebatadora.*

En esta ocasión también se escuchará primero el Lied *LA MUERTE Y LA DONCELLA* (texto de Claudius) (opus 7 N° 3), de 1817, como *LA TRUCHA*. En este Lied de *LA MUERTE Y LA DONCELLA*, no hay construcción estrófica, pero la división en dos partes se impone naturalmente. Este trozo se aproxima, además, a la escena dramática. Y es una composición genial: tras del espanto y la agitación de la muchacha que no quiere morir, viene la cantilena, severa y dulce a la vez, de *La Muerte,* que llega como amiga; cantilena de efecto maravilloso.

La contralto Marian Anderson, acompañada al piano por Kosti Vehamen canta el Lied de *LA MUERTE Y LA DONCELLA*, de Schubert. Viene ahora el *CUARTETO N° 14*, en Re menor, con variaciones sobre el Lied que se acaba de escuchar, de Franz Peter Schubert, que consta de los siguientes movimientos: *ALLEGRO - ANDANTE CON*

MOTO - SCHERZO - FINALE: PRESTO y lo interpreta el Cuarteto Busch.

SCHUBERT
Cuarteto Nº 15

El *CUARTETO N° 15*, en Sol mayor (opus 161), compuesto en 1826, es pocos meses posterior al *CUARTETO DE LA MUERTE Y LA DONCELLA*. Es, aún, de más elevado arte y de mayor fuerza.

El *ALLEGRO MOLTO MODERATO*, con su primer tema tan atrevido en su enérgica denegación y su segundo tema que suplica y se lamenta con tan apasionada insistencia; el sublime *ANDANTE UN POCO MOTO* en el que Schubert encontró la manera de dominar --con el sentimiento puro-- un trozo de cuarteto sólidamente construido; el Trio del *SCHERZO* en que dialogan el violoncello y el primer violín con tanta gracia y con encanto tan penetrante, son páginas que según nosotros --Bourgault Ducoudray-- no han sido superadas.

A su vez, Teodoro Gérold, refiere que Schubert, en diez días, escribió el *CUARTETO EN SOL MAYOR*, todavía superior al *CUARTETO EN RE MENOR* (estos dos cuartetos son los más bellos de Schubert).

El primer tema del *ALLEGRO* es de carácter osado, casi desafiante; el segundo tema es suplicante; sus ritmos anhelantes dan la impresión de alguien casi sofocado por la emoción. Los distintos temas parecen combatirse y son arrastrados a un torbellino vehemente, hasta que, a la reaparición de la frase inicial, se produce la paz. En el *ANDANTE UN POCO MOTO*, deja oír el chelo una suave cantilena; pronto, no obstante, ensombrécese el horizonte, se agitan los instrumentos y modulaciones extrañas refuerzan la nota inquieta. El principio del *SCHERZO* es amable y tranquilo, pero pronto el movimiento febril retorna. El *TRÍO* es notable por el diálogo encantador del violín primero y del violoncello. Reina extraordinaria animación --así mismo-- en el *RONDÓ* final.

SCHUBERT
Movimiento de Cuarteto en Do menor

En el caso de Schubert el *MOVIMIENTO DE CUARTETO EN DO MENOR* representa una mucho más súbita ruptura con el viejo estilo del *CUARTETO* simbolizado en el siglo XVIII por una *conversación entre cuatro personas ingeniosas* para llegar al *CUARTETO* de cuerdas que habla el lenguaje de las confidencias del alma.

Con el misterioso agitado trémolo en que los cuatro instrumentos se encuentran al comenzar el movimiento, Schubert, como en el *CUARTETO* opus 168, transforma la idea de la muerte --inexorablemente, y con esa fuerza de impresión que él solo entre los compositores románticos posee-- en una experiencia. Este tumulto de los sentidos da paso a un tema consolador, pero vuelve a romper nuevo campo, con febriles pasajes para el violín e impaciente, siempre cambiantes harmonías abajo. Sólo con el verdadero segundo tema adviene completo espiritual ajuste, ablandarse, y calma, y ahora la simpatía (lástima, compasión) por paz interior, expresada por apretadas suspensiones, súbitamente pierde todo contacto con la tierra y el ímpetu muere entre tranquilas y mesuradas cadencias en un *pianissimo* etéreo...

FRANZ SCHUBERT
Sonata Arpeggione y Quinteto en Do mayor

La *SONATA EN LA MENOR*, para Arpeggione (una especie de violoncello-guitarra), de Franz Peter Schubert, es obra del año 1824; del mismo año del *OCTETO*, del *GRAN DÚO* (opus 140), o *SONATA EN DO MAYOR*, para piano a cuatro manos, obra olvidada injustificadamente, y del *CUARTETO EN LA MENOR* (opus 29).

Hacia 1823 un fabricante de instrumentos inventó una combinación de guitarra y violoncello, que él llamó *GUITARRA DE ARCO* o *GUITARRA DE AMOR*. Su otro nombre, *ARPEGGIONE*, le fué dado por su gran adaptabilidad a la ejecución de arpegios. Schubert atraído por la novedad del instrumento escribió la *SONATA PARA ARPEGGIONE*. que interpretó públicamente el inventor del instrumento, Herr Professor Staufer. La curiosidad por aquel instrumento murió muy pronto, tan completamente que nadie lo recordaría, a no ser por esta *SONATA* lindísima de Schubert y que gracias a la previsión un poco socarrona del genial vienés, puede hoy interpretarse en el violoncello, sin necesidad de adaptaciones especiales.

De esa *SONATA* se ha hecho una transcripción en forma de *CONCIERTO*, del cellista Gaspar Cassadó, que ayer pudo escucharse. La música de la *SONATA* posee en alto grado las bellas cualidades del estilo de Schubert: ingenuidad y frescura en las modulaciones, gran riqueza lírica y ese espíritu ligero --tan suyo-- que hizo que se le llamara, después de Mozart, y quizá con mayor razón que a éste, *el músico con alma de niño*. La *SONATA* se compone de tres movimientos: un *ALLEGRO MODERATO*, en característica forma sonata; luego un movimiento lento, *ADAGIO*, de proporciones reducidas, y por último, un *ALLEGRETTO* en forma de *RONDÓ*.

Se escucha la *SONATA PARA PIANO Y ARPEGGIONE*, de Schubert, interpretada por Emanuel Feuermann (violoncello) y Gerald Moore (piano)

No existe, dice uno de los más autorizados críticos musicales franceses, especializados en Schubert, en nuestro concepto nada más bello que el *QUINTETO PARA DOS VIOLONCELLOS*, en Do menor, en el repertorio tan vasto de la música de cámara. El genio de Schubert revélase en él en pleno florecer de libre inspiración y de impecable maestría. Sus temas tienen ese sabor particular que hace reconocer entre mil, una idea musical de Schubert en la época de su madurez. Los desarrollos acusan una personalidad no menos acentuada: presentan una riqueza y una espontaneidad cuya exuberancia no degenera jamás en longitud, excepto quizás en el final. El empleo de dos violoncellos le dá a esta magnifica composición una sonoridad muy particular: su sombrío color aparece desde el tercer compás del primer movimiento, con el acorde de séptima disminuida. La obra fué terminada en junio de 1828.

El *ALLEGRO MA NON TROPPO* se distingue no sólo por sus temas sino también por los desarrollos de éstos. El segundo tema es una de esas vastas cantilenas propias de Schubert: desenvuélvese misteriosamente (*pianissimo*). Dos instrumentos parecen no desear

abandonarla. Las sonoridades de muy rico sabor, la oposición de pasajes fuertes y dulces, dan a este movimiento un carácter muy particular. El *ADAGIO* es una *pura maravilla.* El segundo violín expone una melodía infinitamente conmovedora que sostienen los instrumentos graves, mientras que el violín primero no deja oír sino cortas interjecciones o exclamaciones tímidas. Un trino sobre el Mi, *crescendo,* en todos los instrumentos: y a la dulce *cantilena* en Mi mayor sigue una parte agitada y febril, en Fa menor. La calma no se restablece sino poco a poco; la melodía inicial reaparece y el trozo termina en la paz y la serenidad. El *SCHERZO* (en Do mayor) que sigue, es un movimiento vertiginoso, es un torbellino, una caza; y he aquí que a este trozo casi brutal opone Schubert, como *TRÍO*, un *ANDANTE SOSTENUTO* de carácter grave, casi solemne, en Re bemol mayor. El *FINAL* --*Allegretto*-- es un trozo pleno de ímpetu y elocuencia construido sobre un ritmo muy acentuado, característico y persistente, con analogía con los temas populares *húngaros*. Este bello final encierra de esas modulaciones, a la vez naturales y bruscas, cuyo secreto tuvo Schubert.

Se escucha el *QUINTETO EN DO MAYOR* (opus 163) interpretado por Josef Roismann y Alexander Schneider (violín), Boris Kroyt (viola) y Mischa Schneider y Benar Heifetz (violoncello).

SCHUBERT
Sonata Nº 8 para piano

Compuesta en 1823. Schubert compuso una veintena de *SONATAS* para piano. Las primeras, que datan de los años 1815 y 1817 pueden considerarse como ensayos. Con las *SONATAS* en *Si mayor* (opus 147) y en *La menor* (opus 164), de 1817, ya se afirma su personalidad. La *SONATA* publicada como opus 143, en *La menor,* terminada en febrero de 1823, es ya del verdadero Schubert.

El primer *ALLEGRO*, cuyo tema inicial tiene casi el carácter de un motivo de vieja canción popular, desenvuélvese con una simplicidad y una claridad notables. El *ANDANTE* en Fa mayor tiene algo de ensoñador y misterioso, mientras que, en el *VIVACE* los pasajes en tresillos rápidos alternan con acordes enérgicos o con una cantilena cautivadora.

Quizá por vez primera y en *grabación de estreno* se escuchará esta *OCTAVA SONATA* para piano, de Schubert, en La menor (opus 143). Consta de estos movimientos: *ALLEGRO GIUSTO - ANDANTE - ALLEGRO VIVACE* y la interpreta Lili Krauss.

ALEXANDER NIKOLAIEVICH SCRIABIN
(1872 - 1915)

Scriabin fue el hijo de padres que se conocieron, se enamoraron, y se casaron cuando ambos eran estudiantes, el padre en la Escuela de Leyes de la Universidad de Moscú; la madre estudiaba piano con el renombrado Leschetizki. Scriabin es compositor de vasta envergadura. Su obra es considerable y lleva el sello de un talento poderoso y personal. Sus primeras obras de piano procedían de la factura de Chopin pero pronto su personalidad se desligó de esa influencia. Sus grandes *SINFONÍAS*, muy desarrolladas y ricamente orquestadas acusan tendencias pasablemente románticas (Woollet) en que la más ardiente expresión reemplaza los desarrollos puramente técnicos. Hay por lo demás, en este autor, una constante evolución.

Desde sus 3 primeras *SONATAS PARA PIANO* hasta las *3 PIEZAS* opus 52 se advierte una búsqueda más y más obstinada de nuevas formas. En sus últimas obras como el *EXTASIS* opus 54 para orquesta, los numerosos cambios de ritmo y las constantes modulaciones le dan al conjunto el carácter de una libre improvisación.

Scriabin se señaló por sus ensayos sobre la abolición del *temperamento*. Había (algún tiempo antes de su muerte) constituído una orquesta en la que

los instrumentos estaban acordados rigurosamente según las leyes estrictas de la tonalidad.

Scriabin compuso 5 *SINFONÍAS*. De ellas la 4ª, *EL POEMA DE ÉXTASIS* y la 5ª, *PROMETEO*, suelen llamarse *POEMAS SINFÓNICOS*. La *SINFONÍA Nº 3* en Do menor se titula *EL POEMA DIVINO*.

El *POEMA DE ÉXTASIS*, en Do, opus 54, expone como su fundamental mensaje la *Alegría de la Actividad Creadora*. El compositor ha buscado expresar el aspecto emocional de su filosofía de la vida. Tiene un *PRÓLOGO* con dos temas. El primero, asignado a la flauta, simboliza la *Contienda por el Ideal*. El segundo, tocado por el clarinete, es el tema del Ego, del Yo, y representa el gradual *Despertar del Alma*. Estos dos temas, exquisitamente elaborados y entretejidos, conducen a otro motivo combinado introducido por la flauta. Este motivo marca el principio de la forma sonata, que establece la obra como sinfónica por su tratamiento. Inmediatamente incluye los dos temas del *PRÓLOGO* y expresa la *idea del espíritu en vuelo* ascendiendo siempre más y más alto en un esfuerzo por encontrarse a sí mismo. Un segundo motivo es en dos partes; el alto un solo de violín de exquisita ternura, típico del *Amor Humano*, el bajo, de serio carácter, dicho por el Corno Inglés. Súbitamente un imperativo llamado de trompeta

(tercer motivo) señala el deseo de ascender... y la fuerza creadora trepa en una serie de cuartas ascendentes a vertiginosas cimas. Siguen expresiones de hechizo ensoñador; culminaciones de frenética pasión; momentos llenos de trágicas implicaciones y de la más profunda desesperación, con sólo una insinuación de previa felicidad. Los tres temas son repetidos y ricamente desarrollados. Culminan en un extático repentino ímpetu. El tema de trompeta crece triunfalmente majestuoso y se resuelve finalmente en un *EPÍLOGO* de inmensidad y grandeza.

La música de este poema es de maravillosa belleza, llena de amables temas, ingeniosamente enmarañados en sonido y simbolismo, y coloreados con una armonía que, hasta la fecha de su primera presentación en Moscú en 1904 no había sido escuchada. Las simplicidades y las complejidades de la obra son aún susceptibles de varias interpretaciones, y a veces su validez es discutible; pero no se discute su inexplicable encanto y su misteriosa hermosura.

PROMETEO (EL POEMA DE FUEGO) opus 60, en Fa sostenido mayor. Este *POEMA SINFÓNICO* es la última obra orquestal de Scriabin. La comenzó en Bruselas en 1909 y la completó después de su último retorno a Moscú en abril de 1910. La poética inspiración de su música es una de las más viejas historias de la

Mitología Griega. La aplicación de Scriabin del mito, retrata no el Titán encadenado en la roca con un buitre royéndole las entrañas, sino un anterior Prometeo griego... uno de los Hijos de la Llama de la Sabiduría que se interesó por el desarrollo espiritual de la raza humana y que en oscuras edades dio al hombre la sacra chispa que eventualmente se desarrolló en la personalidad y en la inteligencia humanas. En la embrionaria etapa de la humanidad, sin la Prometeica chispa faltaría el propio conocimiento. Al recibirla se convirtieron en poseedores del poder creador y de la humana consciencia. Aquellos más avanzados en la escala de la evolución entendieron el dón y lo usaron con propiedad; aquellos más ignorantes orientaron el dón hacia hacia groseros propósitos y así trajeron el mal al mundo. Luego el Prometeico dón del fuego probó ser simultáneamente una bendición y una calamidad y resultó en Bien y en Mal.

PROMETEO es para grande orquesta en la que el piano es prominente. El piano, incidentalmente, se entiende que representa al Hombre, como distinto del Cosmos --la orquesta-- en la que tiene su existencia. Un coro de voces mixtas oyese hacia el fin de la obra. Un característico acorde de Scriabin abre la obra, un acorde que crea una nebulosa, mística atmósfera caótica. Sigue un tema gallardamente entonado

por las trompas. Irrumpe un llamado de trompeta, que significa la Voluntad Creadora. Al principio incompleto, es seguido por un impresionante tema que simboliza el comienzo del conocimiento. De nuevo el llamado de trompeta suena vívidamente y la Alegría de vivir entra con el piano. *Amor Humano* surge como un resultado de la chispa Prometeica. La influencia de las dos fases del *dón* y el conflicto entre ellas se expresan en pasajes de disonancia y hermosa armonía. La Humanidad emerge del caos y la obra termina en un triunfal resplandor.

JEAN SIBELIUS
El Festín de Baltazar

EL FESTÍN DE BALTAZAR, música de escena para la obra teatral del mismo nombre, cuyo autor Hjalmar Procope, amigo de Sibelius me era desconocido hasta de nombre. Consta de cuatro partes. Es quizá una de las obras de Sibelius menos conocidas, a pesar de que es también una de las pocas obras suyas deliberadamente plenas de un color local exótico.

Esta obra la empezó Sibelius hacia 1906 a su regreso de una gran correría llena de éxitos por Alemania, Inglaterra y Francia. De esa época son su *SINFONIA N°3* en Do mayor, su poema sinfónico *LA HIJA DE POHJOLA*, además de su citado *FESTÍN DE BALTAZAR*. Consta esta

obra de cuatro movimientos. *PROCESIÓN ORIENTAL* es el primero y es el cuarto *LA DANZA DE KADRA*. Estos dos movimientos de un notorio orientalismo, de acción semi-bárbara y de ásperas y clangorosas harmonías, enmarcan los dos movimientos centrales, *SOLEDAD* y *MÚSICA NOCTURNA*, que son dos preciosos trozos de suave y vibrante sensualidad, de una quietud y al mismo tiempo de una grandísima sonoridad, de una sonoridad mayor que la de tal cual pesado *ALLEGRO* lleno de trompetas y timbales. La obra es para pequeña orquesta --2 flautas, oboe, 2 clarinetes, 2 trompas, cuerdas y batería--. El uso de los instrumentos de percusión al iniciarse la *PROCESIÓN ORIENTAL* es de notabilísimo mérito.

Escuchemos *EL FESTÍN DE BALTAZAR*, de Jean Sibelius en este orden: *PROCESIÓN ORIENTA - SOLEDAD - MÚSICA NOCTURNA* (este trozo es singularmente bello) y *LA DANZA DE KADRA*.

JEAN SIBELIUS
Sinfonía Nº 2

La *2ª SINFONÍA*, en Re mayor, opus 43, una de las más populares, la principió a escribir Jean Sibelius en Rapallo (Italia) en 1901 y se tocó por vez primera en Helsinki, el 8 de marzo de 1902, bajo la dirección del autor.

Según Schneevoigh, un amigo de Sibelius, el primer movimiento representa una tranquila vida pastoral; el segundo movimiento es patriótico pero tímido; el tercero lleno de nacionalismo, y el final expresa la esperanza de librarse de la opresión. Sibelius no acepta esa explicación e insiste en que sus sinfonías son todas música absoluta; que los programas los reserva para sus poemas sinfónicos.

Después de ocho compases de introducción, los oboes y clarinetes anuncian el tema principal del primer movimiento. El segundo tema es también de los vientos. El segundo movimiento, *ANDANTE MA RUBATO:* una larga introducción para los cellos y contrabajos seguida de un lúgubre tema de los fagotes. El movimiento se desarrolla, *poco Allegro*. El tercer movimiento, *VIVACISSIMO* tiene su primer tema en los violines; el segundo lo dan la flauta y el fagot. Viene un breve *TRÍO*. Luego torna la parte primera, modificada. Retorna el *TRÍO* y se enlaza al Final cuyo primer tema lo anuncian las cuerdas y la trompeta. La flauta y el oboe sugieren un segundo tema y después del desarrollo y la recapitulación, viene una *CODA* majestuosa formada por el tema principal.

PETRUSHKA - Este *DIVERTIMENTO* fué creado en 1911 con el más vivo de los éxitos y nos presenta una marioneta rusa que corresponde muy aproximadamente al universal *PIERROT. PETRUSHKA* simboliza la ingenuidad, el fervor, la ternura y la debilidad.

Por esto mismo se burla de él la coqueta *bailarina* a quien ama y que le engaña con una tercera marioneta, *el Moro*, guerrero brutal que terminará por deshacerse de su imbele rival hendiéndole el cráneo de un mandoble furibundo de su tremebundo alfanje.

Un viejo Mago anima con los arabescos de su flauta estos tres diminutos personajes en una barraca de feria y en el transcurso de una semana de carnaval en el antiguo San Petersburgo.

Pero esta acción anecdótica que ocurre hacia 1830, no es sino el centro de un microcosmos muy animado que nos muestra a la multitud que hormiguea en un barrio popular en fiesta.

La polifonía y la polirritmia pintorescas de los organillos (de Berbería), de las danzas populares y del alegre tumulto de las gentes en fiesta, de los cocheros, de las nodrizas, de los exhibidores de osos y de todo

un pueblo joyoso son, en realidad, los elementos esenciales de la partitura, cuya pureza evocadora, su vida pletórica y dinamismo regocijado, son definitivamente irresistibles.

EL PÁJARO DE FUEGO - Creado en París, en 1910, es la primera obra que, gracias a Sergio de Diaghilev, puso en evidencia a Igor Stravinski. En esa época, el compositor, que tenia 28 años, seguía fiel a la tradición musical rusa que tan respetuosamente utiliza el folk-lore local. El tema y la partitura de este ballet son específicamente rusos.

Iván el cazador captura un muy bello pájaro de fuego, cuyas súplicas lo conmueven y al que devuelve la libertad. Pero ha cometido la imprudencia de penetrar en el jardín maléfico del Hechicero Katschei, que tiene en cautiverio 13 princesas bajo la vigilancia y guardia de monstruos espantosos. Katschei, *el gigante de los dedos verdes* se apodera de Iván y va a transformarlo en monstruo. Pero el Pájaro de Fuego viene en auxilio del cazador que lo ha perdonado y arrastra a una ronda infernal y agotadora a todos los servidores del Hechicero, luego los adormece con el concurso de una mágica *berceuse*. Katschei muere e inmediatamente todos sus prisioneros recobran su primitivo aspecto. Las princesas cautivas encuentran a sus príncipes encantadores e Iván desposa a una de

ellas. Las súplicas del Pájaro de Fuego, el juego de las Princesas con las manzanas de oro, la Berceuse y la Danza Infernal de Katschei son páginas que conservan, en el concierto, todo su encanto y todo su significado.

Stravinski (1882) trajo al universo musical acentos de una novedad sorprendente y que, como es obvio, desconcertaron sobremodo a los auditorios nutridos en el culto de la música melodiosa. Atribuyéndole, no al ritmo propiamente dicho, sino a los contrastes rítmicos, una importancia preponderante; preocupado por reaccionar contra el romanticismo y el impresionismo de sus mayores, creó para sí un estilo brutal, musculado e irresistible que fué, para toda la joven generación de músicos de su tiempo, una revelación poderosa.

Sus primeras obras, fieles a la tradición rusa que tan profundamente respeta su folklore nacional, presentaban un encanto melódico que aseguró su éxito inmediato, a pesar de las audacias sorprendentes de su escritura armónica y orquestal. *EL PÁJARO DE FUEGO* y *PETRUSHKA* fueron brillantes victorias de alcance muy considerable. Una nueva era Musical comenzó ese día en Europa. En todos los países esa manera brutal y perentoria de expresarse, esas sonoridades *despojadas*, esa variedad infinita de acentos tónicos

y ese dinamismo prodigioso, crearon un estilo que fué imitado con pasión. La joven escuela francesa en particular se inspiró dócilmente en esos hallazgos.

En lugar de explotar el éxito seguro de semejante fórmula que no encontraba ninguna resistencia en los medios más diversos, Stravinski, obedeciendo a su temperamento violento y agresivo quiso llevar más lejos sus audaces conquistas. Logró una nueva victoria más resonante aun que las precedentes con *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*, obra en la que dio lo esencial de su genio novador. Pero... esto ya es del programa de mañana.

LA HISTORIA DEL SOLDADO - Leída, representada y danzada. En dos partes, texto de C. F. Ramuz. Para 7 instrumentos: clarinete, fagot, cornetín de pistones, trombón, batería, violín y contrabajo. Primera ejecución dirigida por Ansermet en Lausana, 28 septiembre 1918. La *GRAN SUITE DE CONCIERTO* extractada de esta obra compuesta de 8 trozos. El arreglo para piano, violín y clarinete, 6 partes: 1 *MARCHA DEL SOLDADO* 2 *VIOLÍN DEL SOLDADO* 3 *MARCHA REAL* 4 *LA DANZA DEL DEMONIO* 5 Música para la 2ª escena: *TANGO - WALTZ - RAGTIME* 6 *PEQUEÑO CONCIERTO* 7 *GRAN CORAL* 8 *MARCHA TRIUNFAL DEL DEMONIO* - El Lector – El Soldado – El Demonio – La Princesa

No es arbitrario comenzar aquí una nueva etapa del arte stravinskiano. Entre las últimas páginas escritas de *LAS BODAS* a la primera representación de *LA HISTORIA DEL SOLDADO* el 28 septiembre 1918 en Lausana, no ha transcurrido un año. Pero las pocas obras siguientes que separan *LA HISTORIA DEL SOLDADO* de *MAVRA* (1921/2), y a pesar de lo que ellas pueden *tomar prestado* aun al estilo de las *PRIBAUTKI* (1914) y del *ZORRO* (1916/7), reproducen mucho menos el carácter de ciertas obras pasadas, como *EL RUISEÑOR* (1919) o *LAS BODAS* (1914/7) que ellas preparan el estilo del *OCTUOR* (1923) o de la *SERENATA* para piano (1925) que siguen a *MAVRA*. Si hubo una ruptura en el arte de Stravinski ella estaría situada más bien antes que después de *LA HISTORIA DEL SOLDADO*. Pero si realmente *rompió*, Stravinski lo hizo en múltiples ocasiones.

Aún, otra vez, de una colección de folklore ruso de que se había rodeado Stravinski para la elaboración de *LAS BODAS*, saca Stravinski el asunto de *LA HISTORIA DEL SOLDADO*. El soldado y su violín, el Diablo; el soldado que sale en uso de licencia y que, dejándose llevar por el Diablo, pasa tres días con él, pero regresa a su aldea tres años después y encuentra a su novia casada y con dos hijos; el violín, en fin, a cuyo ritmo las piernas del mismo Demonio no resisten. Estos temas, Stravinski y Ramuz quizá los hayan hallado en el folklore ruso, pero se encuentran en otras partes, en los cuentos de

los hermanos Grimm y hasta en el libreto de una ópera cómica, *RIP VAN WINKLE*. Son de todas partes.

Al *RAGTIME*, Stravinski agrega lo disparatado de otros elementos: fanfarrias suizas, tangos argentinos, paso -dobles españoles, sin contar el coral y el preludio de J. S. Bach, y el valse, y esa vulgaridad de feria que desde *PETRUSHKA* y sobre todo desde *EL ZORRO* constituye un fondo de tristeza en la poesía stravinskiana.

VERDI
OTELO y FALSTAFF

La idea de poner en música el terrible drama de Shakespeare había germinado hacia tiempos en el cerebro de Verdi. El trabajo interior de su pensamiento en torno del tema debió ser duro e infatigable: por el contrario la composición misma de la ópera fué, como siempre, muy rápido. Se esperaba ansiosamente --no sólo en Italia sino en el mundo entero-- la aparición de la obra, desde que se supo que Verdi componía un *OTELO* o un *YAGO*, como parecía en un principio que se llamaría la ópera. Al fin el 5 de febrero de 1887, *OTELO* subió al Teatro de la Scala y gritó al pueblo: ¡Esultate!

En *OTELO*, Verdi reforma el drama lírico, no siguiendo la de Wagner, ni en contradicción con ella, sino de manera distinta. Quiso llegar a esa reforma *per altri* vie, *per altri* porti, y creó un modelo de drama lírico muy nuevo y muy moderno, pero igualmente muy italiano y muy latino. Se inicia la ópera con una tempestad muy diferente y con razón de las otras tempestades que el Maestro había descrito en otras óperas. Los coros, divididos, mezclan sus exclamaciones a los sones agudos de los violines y de las flautas, al sombrío tronar de los bajos, a los acentos terribles de los cobres. El cuadro es vivido, animado, muy variado también, puesto que incluye además una breve y ardiente plegaria del pueblo. Pero el barco que trae a Otelo llega a buen puerto y el héroe lanza su grito triunfal: ¡*Esultate!* que basta, en pocos compases, a pintar al guerrero. La tempestad se calma y el pueblo festeja la victoria alcanzada por Otelo.

En el primer acto se destacan el alegre coro *Fuoco di gioia* y el *Brindisi* de Yago, tan diferente de los *brindis* habituales. La escena que sigue contiene la descripción de la embriaguez de Cassio y de su duelo con Montano y la aparición de Otelo que pone fin al escándalo. Sobreviene Desdémona y entonces viene, entre ella y Otelo, un dúo magnífico lleno de dulces caricias y de voluptuosos estremecimientos: *Gia nella*

notte densa. Aparece el tema del beso, único que reaparecerá en esta ópera sin *leit-motive,* para llegar al fin a la deliciosa frase *Venus esplende,* rodeada de poesía nocturna y que termina el dúo y el acto. Así se expresa Arnaldo Bonaventura, sobre *OTELO*, y continúa con el análisis de la obra. Su asunto y la ópera misma son tan conocidos de los habituales, que se prescinde del resto del análisis, en gracia al espacio de que se dispone. El libreto es de Arrigo Boito. La ópera en 4 actos. Sus máximas bellezas están quizá en el último acto, tan real, tan lúgubre, tan conmovedor.

FALSTAFF Seis años después de *OTELO*, el 9 de febrero de 1893, se representa *FALSTAFF*, por vez primera en la Scala, con grandísimo éxito.

Si *OTELO* comparado con las precedentes óperas de Verdi --incluyendo a *DON CARLOS* y *AIDA*-- constituye una verdadera reforma del drama lírico, la transformación del genio del Maestro es mucho más profunda y capital con *FALSTAFF*. La creación de esta obra maestra aparece, por diversas razones, como un fenómeno: ante todo porque su autor llegaba a los ochenta años; luego, porque si el hecho de haber encontrado en su corazón acentos tan vibrantes, a los setenta y cuatro *(OTELO),* para cantar el amor y los celos era Milagroso, era aun más singular y más sorprendente que a los ochenta, Verdi pudiera extraer

de su imaginación que había vivido siempre entre los fantasmas de la tragedia, tan frescas y...

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Es uno de los más ilustres representantes del estilo de Palestrina. Nació en Avila (Vieja Castilla) hacia 1535 y murió hacia 1608. Llegó joven a Roma y tuvo allí por maestros dos de sus compatriotas, chantres de la Capilla Pontifical: Escobedo y Morales.

En 1573, maestro de capilla del *COLLEGIUM GERMANICUM* y en 1575, de la iglesia de San Apolinar, en Roma. En 1589 dejó la *CIUDAD ETERNA* y fué nombrado, en Madrid, segundo maestro de capilla de la Corte, al lado de Felipe Rogier.

Victoria, muy amigo de Palestrina durante los largos años de su permanencia en Roma y cuya formación era romana, practica en apariencia un estilo enteramente *palestriniano*, que, en cuanto a la forma, permite apenas distinguir sus obras de las del ilustre maestro de la Capilla Sixtina. Pero son ellas sin embargo muy curiosamente diferentes, a pesar de ello, en cuanto al espíritu, y sus composiciones tan célebres como las de Palestrina manifiestan en su mayoría una inspiración profundamente mística, a la española, que sorprende y maravilla, asociada a una factura también

sabiamente y clásicamente polifónica. Este contraste entre la pureza exterior del estilo y la llama ferviente que anima sus obras, hace que muchos las prefieran a las del propio Palestrina.Victoria tiene derecho en la historia de la música --por lo menos-- a un rango igual al de aquel. Los dos son los jefes de su escuela.

VILLALOBOS
Cuarteto Brasilero Nº 5

Al ser preguntado Villalobos sobre si había usado música popular brasilera en sus obras, contestó:

Compongo en el estilo popular. Utilizo temas populares a mi manera y los sujeto a mi desarrollo personal. Un artista debe hacer esto. Debe seleccionar y devolver al pueblo el material temático que éste le dió... Estudio la historia, el país, la lengua, las costumbres, el fondo del pueblo. Siempre he hecho esto, y de estas fuentes tanto espirituales como pragmáticas he extraído mi Arte.

Estas palabras podrían servir de epígrafe al *CUARTETO BRASILERO N° 5.* Es ésta música que procede de la fuente misma del arte folk-lórico brasilero, aunque no aparezcan en él, temas populares auténticos.

(texto inconcluso)

CORREO DE ESTOCOLMO

Programas transmitidos por la Emisora *HJCK* de Bogotá

Director Alvaro Castaño Castillo 1959-1962

I

Todos los días (y sus noches y su correspondiente par de crepúsculos), los próximamente anteriores al día de ayer, digamos--, hémoslos dedicado a un ininterrumpido diálogo con nuestro resurrecto amigo Gaspar de la Noche. Desde cuándo? Desde que se decidió traerlo a la vida, a la vida peripatética, provisionalmente, mientras se resuelve su caso de modo definitivo. Pero ése Diálogo, el Diálogo Máximo entre los diálogos ingentes de este siglo, será asunto de otra historia, será tema de otro asunto, será historia de otro tema. Será otra historia verídica, con magnitudes de Novela-Río. De Novela-Río Yantzé o de Novela -Río Marañón. De Novela-Río, aunque tan vasta no como la *HUMANA COMEDIA* balzaciana (aún inconclusa), ni como *LOS ROUGON-MACQUART* (la historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio) de Zola. El Diálogo-Río-Nilo (con todos sus afluentes y los lagos y lagunas de donde sale), el Diálogo de Gaspar de la Noche (porque es Gaspar el motor del diálogo, si el promotor fuéralo Beremundo, siempre tan lelo) será otra historia del jaez de las citadas del Honorato y del Emilio --como diría el José Mar--.

Un poco menos larga que ellas, como se anticipó. Y aunque larga, no mayúscula, ni Historia con mayúscula, sino historia --minúscula--, diminuta historieta --como intrascendente-- (aunque kilométrica) y anecdótica ella. Tocante sólo a un restringido grupo de gentes no importantes, de gentes dadas a la literatura, a la música y a algunas otras bellas artes, y a vivir las sus vidas, veces a la diabla, veces a la demoníaca, veces a la angélica, veces a la Eva-angélica. Poco social, el Grupo, pero no antisocial tampoco, en principio. Insocial quizá sí. Natural sí, pero singular o singularizado. Y la Historia, superreal y superrealizada, como historia de ese grupo restricto de pequeñas individualidades, supremamente anárquico --nihilista mejor talvez--, heterogéneo, unido apenas por un vínculo vago de afinidades selectivas. Grupo que --opacamente-- actúa hace algo más de nueve lustros. Pero es de otra cuenta, la historia ésa que emanará del Diálogo cuasi ininterrumpido en que se está, en que se estuvo desde su Resurrección, desde su retorno, y en que se estará por un lapso no breve, con él (mientras lo dejamos en vida). Con él, con el Renato Gaspar de la Noche, distanciado un tiempo del Grupo (si hizo parte de él, desde siempre), distanciado de Nos por un tercio de siglo. (Y váya tercio!). El Diálogo de todos los días y sus noches (y sus crepúsculos) próximamente anteriores. Dél se sabrá acaso, *BAJO EL SIGNO DE LEO*.

Y el diálogo en referencia ha tenido pausas cortas --interludios--, cuando los integrantes del Grupo (los residentes ahora en Stockholm, entre ellos el resurrecto Gaspar) hemos concurrido --en comunidad, como decíase por allá y quizá dígase aún--, ora al *KONSERTHUSET (CASA DE CONCIERTO),* ora al *REAL TEATRO (KUNGLIGA TEATERN) DE LA OPERA*. A la *CASA DE CONCIERTO* fuimos --primo-- a escuchar la *SINFONÍA DEL RELOJ*, de Haydn, la *TOCCATA E CANTO*, de Ingvar Lidholm, y el *CONCIERTO PARA VIOLÍN* de Johannes Brahms (el otro barbuchas, según dice Maruja Ménnnde). De las obras de Haydn y de Brahms es obvio hablar ahora: son muy conocidos ellos, y hasta ellas, de todos los chatos --como romos-- y hasta los peores sordos del Altiplano (claro que nunca lo serán de los de *tapia pisada* sin agujadas, que serán ahora de concreto, más o menos ciclópeo). La obra del joven Ingvar Lidholm (nacido en 1921) --por Nos nunca antes escuchada-- nos agradó bastante más que mucho. En la segunda parte de ella --*CANTO*-- el tema iníciase, en su primera mitad, un si es no es reminiscente de una frase de Brahms en su *SINFONÍA CUARTA*. Excelente la Orquesta (en esta ocasión la de la Radio sueca) dirigida por Sten Frykberg, en la ejecución de todo el programa. El solista del *CONCIERTO*, Gert Crafoord --ovacionado, en la Sala y por Nos también, y luego muy elogiado por la crítica en los periódicos--. A la Casa de Conciertos fuimos --secundo-- a escuchar un recital de Chopin.

Pero, antes, la Sociedad que fomenta la Danza (que la patrocina o protege: no todas han de ser Sociedades protectoras, patrocinadoras y fomentadoras de Animales) presentó --por primera vez en la Europa del Norte-- a la Opera de Pekín. La ópera china es no sólo ópera: es Danza, es Mímica, es Acrobacia, otrosí. El Conjunto representativo de la Opera del Celeste ex-Imperio, actuó sólo dos veces, el sábado pasado --22 de agosto-- en matinée y por la noche. Nosotros asistimos por la noche (no somos sino meros diez y siete!) y a las más altas galerías. Tres de nosotros --el Lao Leo, el Lao Beremundo y el Lao Bogislao-- ya conocíamos la Opera China: la habíamos oído y visto en Suchow, en Shangjái y en Peiping, desde hace precisamente un año. Obvio que ansiábamos verla y escucharla una vez más. El resto de la banda de orates --migratoria-- no la conocía. Y el total de la Trinca --los Diez y Siete meros-- disfrutamos del maravilloso espectáculo múltiple, que enloqueció al público todo del teatro pleno (platea, palcos y galerías). Un triunfo *apoteósico* --no es así como suelen y resuelen decir los revistadores de oficio?--. Aquí en Suecia como en Lutecia --ya lo habíamos observado en Paris de Francia, por el Sena--, las dos terceras partes de los asistentes a los espectáculos de altura --musicales, operáticos, culturales o teatrales (comedia, drama, tragedia, danza)-- la constituyen las féminas adorables o respetabilísimas, de todas las edades y condiciones:

desde las ninfetas (como la desaprensiva Lolita) hasta las damas provectas, de edad más que canónica. Donas mayores, verbigracia coetáneas de nuestro Adón de los Adones Venerables, acuden, acompañadas o solas, aún a las localidades más elevadas (a las cenitales galerías: cinco o seis pisos sin ascensores). Vejetes también, muy pimpantes (ante los cuales nuestro decano Beremundo es *pipiolo*), vejetes que jugaban *tennis* hace sesenta años con Gustavo Quinto Adolfo, o que se corrían sus vidrios con Augusto Strindberg, a principios del Siglo. La Opera de Pekin, presentó --en sus dos programas--: *EL DIOS DEL FUEGO; EL BRAZALETE DE JADE; LA ENCRUCIJADA* (combate en la obscuridad); *DOS FLECHAS ATINARON A UN GANSO SALVAJE; LA PERLA ENCANTADA EN EL PUENTE DEL ARCO IRIS; EL RIO DEL OTOÑO* y *UN BANDIDO SE LLEVA SU PALIZA*. Nos quedamos sin conocer dos de ellas, pues en cada programa se presentaban cinco de las siete. El argumento de las Operas, traducido del chino al sueco, para Nos continúa en chino... Los títulos dellas dados por nos los pusimos en romance a base del diccionario. Por manera que... El último concierto escuchado por nos fué el ya dicho recital de piano, dedicado en su integridad a Federico Chopin, a obras suyas tocadas por Jan Smeterlin en la Sala pequeña de la Casa de Concierto. Se escuchó este programa: *BALADA EN SOL MENOR*, opus 23; *NOCTURNO EN SOL MAYOR*, opus 34; *TRES MAZURCAS:* la número 20 en Re sostenido mayor,

la número 23 en Si menor y la número 17 en Si bemol menor. Luego la *SONATA EN SI BEMOL MENOR* opus 35 *(MARCHA FÚNEBRE).* Luego de la pausa: La *POLONESA* número 14; la *BERCEUSE* opus 57; el *GRAN VALSE BRILLANTE EN MI BEMOL MAYOR*, opus 18; el *SCHERZO* opus 39 y --de adehala-- dos *ESTUDIOS*, creo. Mucho mejor lograda --en concepto de nuestro Claudio Monteflavo-- la segunda parte del programa. Cierta vacilación, cierto titubeo, en la primera. Parecía no hallarse a sí mismo, como si hiciera tiempo que no se presentara en público. Con todo, un excelente intérprete de Chopin.

Gaspar de la Noche se distráe ahora releyendo versos suyos y de los de la trinca anteriores (claro) a su fuga. Está, pues, en *repaso*... Va --en su tarea-- en *TERGIVERSACIONES.* Y dícese: Aduno el sol de Grecia con el brumar norteño y complico mi lógica de ácrata anacoreta con un gesto jocundo, plácido, asaz risueño... Voy exórbite; fumo mis pipas; soy *poeta*... Detesto los afanes de la existencia inquieta, y, fácilmente vivo sin arrugar el ceño, pues sé que la delicia de todo está, completa, en besar unos labios perfumados de ensueño... Ambulo por las cosas de modo indiferente, diciendo versos díscolos, ingenuos o sarcásticos, que así le causan risas o asustan a *la gente*... Todo mi sér sonríe... Mas nó cuando fantásticos ojos de maleficio con sus brillos elásticos dentro el delirio sumen mi espíritu demente!.

Ese final no es mío. Eso debe de ser cosa de Matías... Dónde anda nuestro amigo el vasco Aldecoa? Y continúa: Dicen que soy sonámbulo, que soy loco, que soy la mar de cosas malas --para el criterio ambiente--. Que soy frío y abstracto, recóndito, incoherente...: ni soy lo que ellos dicen, ni en lo que soy estoy . Fugaces tonterías tras de las que me voy en todo instante, a toda hora, así inconsciente, ellas dirán, ¡locuelas!, mi manía inherente. Mas nó, no la digáis!... que la venia no os doy! Y vosotros, los hombres del corriente criterio: no inquiráis el misterio, no inquiráis el misterio...! ¡Yo soy don Luis Segundo de Nihilia, y mis guardas vienen tras mí, y mis reitres, y mis pajes, dispuestos a elidir vuestras testas bilingües y bastardas...! ¡necios correvediles acólitos de Hefestos!

No estábamos muy alumbrados del meollo. Nos patinaba no poco la cholla, amigos... Mi juventud al desconsuelo emigra. Mi juventud! al beso de Quimera... En mi barca o chalupa, en mi galera, o en *steamer* fumante, que denigra la diáfana azulez!... --Loca ribera adiós! abur!...-- El torvo Tiempo atigra su ceño, y en sus zarpas ya peligra mi juventud, desnuda prisionera! Los pebeteros lento aroma exhalan, grave, plúmbeo.. Se aduermen ritmos bravos... Los años en deshielo, por declivios de un velludo dulcísimo, resbalan, indolentes e ilusos, como esclavos que el vino aportan y perfumes tibios...

Pero hombre! Leo! Un poco prematuros...: ya nos creíamos viejos desde entonces. Y esta otra moxinifada de quién es? También será del ausente Aldecoa esta *BALADA EXTRAVAGANCIA Y CAPRICHO*, ritmada arrítmicamente?: Fluír de la emoción que se exubera y en impulsos viriles y pujantes... y un muy ledo ensoñar de susurrantes ilusiones..., y Psiquis prepondera! Tosquedades de pena, que

aletargan señor Silencio, señora Luna, novia: renacentista tríptico de Luca della Robbia que decora lo que vivires amargan... Permanente decir de versos por todas las estaciones, climas, latitudes; versos que glosan --ya virtudes envejecidas, antañeras de modas o preciosismos banales de pastel, barrocos, nimios, versallescos, --hora que alisos tánto frescos estridencian decoraciones de papel! O rugir de leones llenos de paja --fácil trofeo de Tartarines--, o gemir de epilépticos violines ya muy oídos, y huecos como su caja... Mixtificar martirios inauditos e inaccesibles a las ánimas fofas!, ánimas aptas para mofas y concetismos, en que filosofas --oh vacuidad!-- argüíres ahítos! Señora Luna, Novia, Señor Silencio; Novia, Señor Silencio, Señora Luna, en vosotros se integra, y en vosotros se aduna, mi ingenuidad, cuyo caso presencio! Sganarelos y Lindoros y Abates... Oh watteauístas que emigran a Citeres! Almas prendidas con miles de alfileres! Almas que no resisten tempestuosos embates, ni amores de mujeres! Almas que no miro! Almas que desdeño desde el orgullo a mi humildad inherente! Solemnidad de la innúmera gente que lleva lo vulgar y lo tonto latente...: Yo me sepulto en mi exótico ensueño!.

Nuestro plan es el de abonarnos --en masa los Diez y Siete-- a las Series de Conciertos de La Sociedad de Ellos --temporada 1959/1960-- que se desarrollará del próximo 16 de septiembre al 18 de mayo del año entrante. Son Cinco Series de Conciertos: la primera, la Serie Mayor, de los miércoles: 22 Conciertos; la segunda, la Serie Menor, de los miércoles también también: 8 Conciertos que no se interfieren con los de la primera; la tercera Serie --Músicos de Hoy--, de los viernes: 6 Conciertos; la cuarta Serie --Música para la Juventud--, de los domingos: 7 Conciertos, y la Serie quinta --Serie Escolar--, de los sábados, a las 14 y 30

y a las 16:10 Conciertos que se repiten. Nos abonaremos a las Tres Primeras Series (si los abonados antiguos, que tienen prelación, no copan los abonos): eso se sabrá el 11 de septiembre. Nos abonaríamos entonces a 36 Conciertos e iremos --fuera de abono-- a 4 más. (Porque de los 30 Conciertos principales se repiten los jueves y viernes 22 de ellos, pero hay 4 --en esos días-- que no son repetición.)

Directores forasteros: Hans Schmidt-Isserstedt, Dean Dixon, Carlo Maria Giulini, Rafael Kubelik y Pierre Monteux, entre ellos. Algunos de los solistas: Clifford Curzon, Tossy Spivakovsky, Artur Rubinstein, Michael Rabin, Antonio Janigro, Monique Haas, Hilde Waldeland, David Oistraj, Ulrich Koch, Leon Spierer.

Basta por hoy (Hjalmar tiene el programa general de los Conciertos de la temporada) Abur!

Ver *ADUNO EL SOL DE GRECIA - Dicen que soy sonámbulo, que soy loco, que soy - MI JUVENTUD y BALADA EXTRAVAGANCIA Y CAPRICHO RITMADA ARRÍTMICAMENTE* (en *TERGIVERSACIONES - OBRA POÉTICA*, Tomo 1)

II

Aquí seguimos bregando con Gaspar de la Noche, más preguntón que el peor reportero. Treinta y tántos años de cuasi-mudez hánle exasperado el apetito interrogatorio...

Oye, entonces, buen hermano Gaspar inquiridor, ya que tánto te interesas y con qué ahinco, por saber, exactamente, cómo tres de nosotros, precisamente los tres tenidos por los más sedentarios entre los sedentarios viajeros imaginarios del equipo de vagabundos de fantasía, de trota mundos de gabinete, de Judíos Errantes de ficción. Los tres más sedentarios, sí: Leo, Bogislao y Beremundo. Porque hasta hace Catorce meses, ninguno de los tres se había salido del mapa... del Mapa de Colombia--. En cambio, tú, Gaspar, cruzaste el Ponto, el Mar-océano, desde 1926, y no se sabe cómo ni por dónde ni con qué. Luego --en 1945? en 1946?-- viajó a México, por un mes, nuestro cofrade Sirg-el-oel, el bardo berebere, con otros cuatro paisas --no del grupo-- a llevar a Antioquia de Colombia las cenizas de Miguel Angel Osorio, de Ricardo Arenales y de Porfirio Barba -Jacob, y --en 1946? 47? 48?--, Diego de Estúñiga --otro colega nuestro-- voló hasta Lima de los Reyes: dos semanas estuvo allá. Viajó como auditor o Veedor: contraloreó previamente los gastos de los equipos

colombianos en los Juegos Bolivarianos de esa vez. Sirg-el-óel, tocó en Panamá, en David, en San José de Costa Rica, en Managua, en Tegucigalpa, en San Salvador, en Guatemala, Tapachula de México, Veracruz y México --sede de la comisión--. De ahí fué a Cuahuanahuac, a las Cuevas de Cacauamilpa, a Taxco, a Teotihuacán, a Amecameca de Juárez (saludó al Popocatepelt y al Ixtalxiuatl). Diego de Estúñiga tocó en Quito, en Guayaquil, en Talara (donde posó un día) y, de Lima, pasó al Callao. Pero el Lao Leo, Beremundo y el Lao Bogislao apenas sí --cuando mucho--, se salían de sus casillas. El más recorrido de ellos sería el Lao Leo, que anduvo --en compañía del *pibe* Ibáñez-- con Waldo Frank, por San Agustín, cruzó en Moscopán la cordillera y llegó a Popayán, Puelenje y Julumito. (Había estado ya en Bolombolo). Beremundo el Lelo y el Lao Bogislao no pasaron nunca de Fontibón, de Usaquén, de Suba --la del veterano Capitán Juan Lozano y Lozano-- y de Usme. Pero hace Catorce meses, el Benemérito Trío se desquitó. Empezó a desquitarse. Lectores ellos --desde niños-- de Conrado Malte Brun, de Marco Polo, de Sir John de Mandeville, de Julio Verne y de Eliseo Reclus, no andaban nada mal sino requetebien de Geografía Libresca. Dominaban la pan-geografía teórica! en trueco, horror! apenas si conocían *el Mar no visto* (en forma de Balada), lo vinieron a conocer en Cartagena de Indias, algo así

como treinta años después de haberse perpetrado la *BALADA DEL MAR NO VISTO RITMADA EN ANTIGUO Y EN NUEVO*. De la Geografía práctica, experimental... nequaquam!.

Hace Catorce meses, óye hermano, buen hermano Gaspar, saltó el Trio de Sedentarios Absolutos, de Bogotá del Altiplano a Curazao, de Curazao a las Bermudas, de éstas (Venus de ébanos abracadabrantes) a Lisboa, a Madrid (Barajas!!!), de allí a Bruselas (un vistazo normal a Burdeos y otro muy de soslayo, al sesgo, a París, de la nao volante). De Bruselas a Amsterdam (un día casi allí, emporio de las bicicletas). De Amsterdam a Kobenhavn y a Stockholm. Doce días en Stockholm, esa primera vez, muy movidos, muy ocupados (de paso, en Uppsala y en Sigtuna). Aquí estaban Jorge Zalamea y Ferdinando Arbeláez --viejos amigos-- y, entre los nuevos, tres luminosos poetas: Ilya Ehrenburg, Kuo-Mo-Jo y Nazim Hikmet. Muy bien, muy bien amigotes, como esquema... Pero yo quiero detalles, muchos detalles: yo soy muy goloso de nimiedades y minucias. Ello vendrá más tarde y por escrito: que hay por ahí muchas gentes curiosas, interesadas por conocer de ese viaje maravilloso de Leo, Beremundo y Bogislao. Pero..., épocas hay --oh Hadas!-- en que hasta el más re-Tostado de los Grafómanos de espita suelta (como Gaspar) no le dan ganas de escribir ni un mal dístico breve siquiera, y no por causa de la Sintemática,

porque (a más del magno Tema ése del Interrogatorio gaspariano y de otros antojadizos amigotes), porque, temas, los hay, pululan ellos, vagueantes, incitantes, provocativos, desafiäntes, buscándole siempre pelea al esquivo escribidor renuente. Porque, temas, los hay, en el hórreo, en los plúteos cerébreos, en los silos, en las cavas (no florindas), en artilugios frigoríficos (a que no se sobremaduren, a que no tomen manidez, a que no se corrompan, a que no enmohezcan). Porque, temas, los hay, semillas dellos, simientes ya en el almácigo. Porque, temas, los hay, intuídos en el sueño subconsciente o ya casi ideados, ya casi estructurados y puestos en marcha, en el ensueño a plena conciencia, en el Laboratorio elaboratorio. No es, entonces, por causa de la Sintemática. Fuera de que, para escribir, no es imprescindible el tema. Qué vá! Si suele ser--antes-- (el tema) obstáculo estorboso que es necesario sortear, si no está el ánimo para pugnar con él, para jugar con la dificultad que opone, para vencerle --a él--, para dominarla --a élla--. No es por causa --oh Hadas!-- no es por culpa --Gaspar-- de la Sintemática. Se está planeando escribir, si nos viene, cuando nos advenga el apetito, el Mamotreto (exhaustivo) de la Sintematología Técnica --teoría y práctica--. No es por la Sintemática: pues, ni por no gustar del tema fácil, ni por eludir el árduo tema --en tésis general--: en tésis particular sólo detestamos

(abominamos dél) el tema forzado (si jamás hémosnos visto en tratos con él...). Sobran los temas. Claro: que los hay supersobrantes, y aún sobreros (como el del Interrogatorio), pero faltan las ganas... Cuando nos advenga el apetito... y qué calor hace! (cuando se empezó a escribir esto, que se había dejado de lado). Qué calor hace! *Qué calor con tánto viento!* (Se decía hace nueve lustros así, en la Villa de la Candelaria) Qué calor con tánto viento (en Stockholm, hoy 24 de agosto): más calor que en La Herradura de Cocojondo, abajo de la Comiá. Más viento que en las Cumbres de Soplaviento de Emily Brontë (en el título, aclaro) y que en los odres o las vejigas de las Oratorias --políticas o poéticas-- (bucales o garrapateadas).

La Poesía? Vámos! La caduca, la inválida. Poesía no cuenta: ya no cuenta la pobre. No es alarido ecuóreo de acre tufo salobre. No es yá sensual cantíga libidinosa, cálida... La Poesía? Vámos! Oh, qué entelequia escuálida!, sin sangre, inerte, ambigua, deodorizada, sobre malamente retórica. Ni siquiera de cobre: de similor apenas, se eternizó en crisálida!. La Poesía? Vámos! Embeleco paródico. Truco inepto. Recalcos. Onanismo. Pamemas. Simulación. Qué epígonos bastardos!!. Cuesta poco --verdad--: el precio es módico, pero no vale nada, ni vendida por fardos: vale un óbolo la tonelada de poemas...

Eso creéis vosotros. De quién es ese *SONETÍN?* Eso creeis vosotros, pero yo no lo creo, dice Gaspar de la Noche. Veamos si no: La Poesía? Vámos! Qué es ésa garambaina? Alguna vez, un día, me narraron el Cuento. La Poesía era --tiene su Monumento--, la Poesía era --si es hoy voz de dulzaina--. La Poesía era --ciérra el pico, tontaina--. La Poesía era --no vóznes, Esperpento--. La Poesía era --si es hoy paja, orín, viento--. La Poesía era --méte el ripio en su vaina--. La Poesía era --no albur de las veletas, ni de los soplapitos, ni de los alzafuelles, ni de los trujamanes ni de los friegaplatos--. La Poesía era mester de los Poetas que se daban sus normas, se dictaban sus leyes, se marcaban sus rumbos: que era Cisnes, no patos...

Si? --Bueno, Gaspar de la Noche... Y qué? *SONETÍN* el uno, *SONETÍN* el otro. Nos dejamos, entonces, de los sonetines ni siquiera facetos.

Hace catorce meses, Gaspar, llegamos a Stockholm la vez primera los del Trio de bardos en periplo. Continúa el esquemático raconto. Regresemos un poco y veamos cómo sale teniendo como hitos a los Ríos: El primer río que vimos --bien visto, pero desde el avión-- fué el Garona. Después, el Sena, el viejo Sequana, así mismo desde la nao --malamente-- que obscurecía. Luego, en ese mismo primer viaje --al regreso-- vimos al viejo Sena, óptimamente, durante siete días arreo, a todas horas --malecones arriba, malecones abajo-- (y en éste segundo viaje, mejor aún, en los diez días, casi en cada momento, Gasparcillo). En el primer viaje (no divaguemos)

(ni entonces ni ahora en el segundo hemos visto los ríos suecos, todavía: los lagos, sí, en parte mínima aún), en el primer viaje, luego del Sena cuando veníamos, al sesgo, al paso, vimos el Duina, en Riga --ya peatones-- y el mismo, el Moskva!!! (Olvidábamos referirte que, hace un año largo, desde Suecia seguimos nuestro circum-paseo por Rusia, Siberia, China, Yugoslavia, Austria, Alemania y Francia: ya conversaremos de ese Viaje entre los Viajes!). El Moskva (que volvimos a ver dos veces más) El Don, luego, incipiente --en Voroney-- desde el avión. El Volga! El Volga! peatón. Oh Stalingrad! Luego el Volga y el Don (el Canal Lienin, el Mar Artificial) navegando por ellos, cantando *STIÉNKA RÁZIN*, en la proa del navío, en trío: con el camarada Vadim, la Mariscala Gala y uno de nos (disfrazado de Sergio Stepánovich Stepansky). Tenor, contralto y bajo cantante: muy bajo cantante, que le vamos a hacer: pero el oído no malejo, la veteranía, el fervor, y la vodka coadyuvante. Muy bajo cantante Sergio: pero no disonó en el Trío. No es un Chaliapin, ni un Kipnis, ni un Mejía del Combeima, creo: pero lo ya dicho suplió las deficiencias. Y Bogislao y Beremundo? Mudos, lelos, dándole, sí, a la vodka. Tras el Volga y el Don, el Dniépr (en Dniéperpetrovsk). Después paseamos por las orillas del Neva y del Fontanka pushkinianos. Oh Lieningrad! (Ya parlaremos dél y del Ermitage). Luego otra vez el Moskva.

Después, desde el avión a chorro --desde el *TE-U 104*-- el Yenisey y el Irtich y el Ankara: al bajar y al subir a y de Omsk, a y de Irkusk (porque desde el *TE-U* sólo se vé --cinco mil metros abajo-- una sabana o sábana de nubes. Después, los magnos ríos chinos: ese por el que navegamos en Tiensín --no recordamos en el instante su nombre--, el Huang-Pú, el Yantzé y el Huangó!! Luego otra vez el Moskva, ya de regreso. Viénense entonces los ríos familiares de los más: el Danubio, por vez primera, desde el avión, en Beograd, cuando se le une el Sava. Y el Sava (oh Matías Sandorf!). Luego el Drava. (Un intermedio en el Adriático de maravilla: más tarde trataremos de los Mares, Gaspar). Luego el Danubio en Viena, en Linz, durante quince días, en compañía de Haydn, de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Schubert, de Brahms. Después el Salza (desde el tren) y el Inn. Y el Isar, durante tres semanas. Luego el Mein, en Franckfurt. La neblina no nos dejó ver --desde el avión-- el Rhin. --Y el Sena, como se dijo, en el viaje primero--. Este segundo viaje, hasta el momento, es poco rico en ríos. Desde el avión, el Tajo. El Sena, como ya se narró. Y entreví, del avión, el Mosa o el Mosela, y el Rhin, ya cerca al Mar. Punto, por ahora, buen Gaspar de la Noche. Vendrá el esquema de las ciudades y el esquema de los lagos y mares, antes de entrar en materia...

Dicen que así se escuchaba la viola que tañía el noctámbulo, si cruzaba la estepa: como un vago susurro, balbuciente, lontano, como la voz del mar dentro la caracola o la del viento que azotara a Mazeppa, sibilante, o la de las sirenas ulisidas, ardidas de sexüales fuegos: tú la escuchaste, hermano, --la voz de las sirenas ulisidas. Dicen que así se escuchaba la viola que tañía el noctámbulo, si cruzaba la estrada citadina: como la voz acariciante de la ola que se aduerme en la arena cada nada, como la voz de Zumurrud, en mi oído, calina, como la de Xatlí, Noche Morena, como la de Aglaé..., como la de ventura otra falena. Dicen que así se escuchaba la viola que tañía el noctámbulo si cruzaba la vía, si cruzaba la rúa..., cuando aún la tañía.

Principia así un poemilla que quizá algún día se concluirá, cuando nos torne el apetito.

El 23 de agosto (de 1958): El veintitrés de agosto, a Bogislao le cortaron el pelo. Fué en Shang-jái y a la manera de Catay. Y a la manera eslava, que allí priva, su barbilla de fauno (su barba de faunillo), la su entrecana chiva, podáronle, esquiláronle: por intrigas de Mao-Tse-Tung tomáronle la barba a Bogislao? Unas veces en serio, otras veces en broma: a lo que dé en dictarnos el caprichoso humor.

6 IX 1959

Ver *SONETOS* (II y III) y *PRELUDIUM --ALLEGRETTO* -- (en *POESÍA NO INCLUÍDA EN NOVA ET VETERA - OBRA POÉTICA*, Tomo 3)

III

Todos los días --antes, desde tiempos inmemoriales-- se cambiaba de propósito y a cada instante. Ora que sí, ya que nó, que quizá luego. Y el propósito duraba menos de lo que *duran las rosas*, según el clásico francés, primera unidad de La Pléyade. Hoy, ni siquiera de propósito se cambia y --menos a propósito--. A propósito: sin proponérnoslo, gratuitamente, llevamos ya dos semanas del más greiffiano hacer nada (por fuera de los mesteres oficinales y de los vegetativos, que no vegetarianos, como que somos carniceros carnívoros). Decimos que dos semanas de greiffiano *farniente*, en cuanto particularmente refiérese a esgrimir la péñola para escribir, no hablemos, que sería ocioso, de concienzudos monumentos perdurables de granito o del horaciano bronce perenne, pero..., ni las naderías y paranaderías habituales con cuya escriptura nos entreteníamos. Ay! señor! que el Protocolo nos abruma, nos contrajoroba y nos tiene en vilo; decir queremos: la Amenaza Protocolaria de la que ya estamos notificados y que --cuando ésto se lea-- ya se habrá cumplido y ya habrá dejádonos --contusos o ilesos, patidifusos o patitiesos-- otra vez en nuestras soledades, en nuestros silencios, en nuestros éxtasis sin júbilo y en nuestro divagar creador sin alborozo, sin gloria ni gloriola --menos aún, qué vá!--

y sin remordimientos ni caídas palinódicas; que de nada nos arrepentimos, y sin intenciones de enmienda --que ni siquiera acudimos a la fé de erratas, ni a corregir lo incorregible ni lo fácilmente subsanable. Salido que hayamos de la zozobra en que nos mantiene la damoclesiana fendiente o tajante que sobre la nuestra monda testa blándese, reingresaremos a nuestras casillas, a nuestro islote -alcándara, y quizá reanudaremos entonces la escribanía maniática que profesamos y sufrimos, magüer ni licenciados, que grafómanos somos tinterillos rábulas y charlatanes teguas: de la más pura teguacidad: que no somos ni apenas bachilleres honorarios, ni societarios --a ruego (por no saber escribir, que es condición para el ingreso)-- de ninguna cooperativa publicitaria de borroneadores en potencia (de plumas vírgenes aún, y vírgenes por un rato largo, si no a perpetuidad, inexpugnables, herméticas, impermeables).

Nos estábamos saliendo de la cuestión? En qué íbamos? Ah, sí! La espada de Damocles (sacada de no sé cuál Museo) de efectos semejantes a la *ducha rígida que le llovió en la nuca a Carlos de Inglaterra* o *al collar que le pintaron al gordo Capeto*. Ah! la espada de Damocles! Es decir, el anuncio de la nuestra próxima presencia (en traje de luces) el 22 de septiembre --10 y 30 a/m-- ante su Majestad el Rey

de los Godos, Suecos y Vendes. Nosotros, políglotos mudos, cómo diablos nos vamos a desenredar para decirla dos o tres frases de las hechas (prefabricadas) a Su Majestad Gustavo VI Adolfo? Y hay qué ver el atuendo!!! La cantidad de garambainas, imprescindibles para la vaina, que hemos tenido que adquirir! (No es lo grave el mercarlas sino el cómo llevarlas!) Claro que nos veremos muy pimpantes, currutacos, majísimos, con semejante vestimenta! Y el viaje hasta el Palacio en carroza arrastrada por no sé cuántos caballos (no de ajedrez): por fortuna, como no somos sino Secretario, iremos en carroza de segunda, con algunos caballos menos. Si le pudieramos hablar en antioqueño raizal o en el leogreiffiano básico: pero en el francés de Villon tratado mallarmeanamente... Horror! Cuando se nos opere de ése magno coto el 22 retornaremos a las funciones *propias* de nuestra especialidad. Y volveremos a reír y a sonreír y hasta a ponernos a aprender el sueco, para ver si aprehendemos alguna gracia sueca, y para leer --en su salsa-- a Augusto Strindberg, principalmente, en primer término. Ahora lo releemos en francés contemporáneo (de él y de nos, aunque somos sus menores --en todo orden--). Leed a Strindberg, oh amigos de Colombia (y dejáos de tánta hispanidad y de sus sub-productos, oh neo-criollos: cómo es que tántos escritores de mi patria copian y calcan y parodian y miman

--intercambio no cultural sino trueque de gacetillas del bombo mutuo-- a todo sota-poeta o sota-novelador o sota-pinta monas forastero más o menos peninsular?)

En Karlavägen 115-2 habita ahora la heteróclita trinca de los bobalicones videntes, de los zahoríes romos y de los vaticinadores miopes y desalumbrados: la Cofradía pan-Babélica, en Cafarnaúm, en guazábara pandemónica tácita, disparatando *a capella* (en silencio y fuera de toda polifonía consagrada, pero polifónicos sí --afónicos--, etimológicamente, que, en potencia, no son áfonos y que son legión) (Afónicos allí, en Karlavägen, para no molestar a los vecinos). Disparatando *a capella*, si en voz baja y soltando gallos también, como solistas. Imagináos *CUATRO NONETOS* de Anton Webern, por ejemplo, que sonasen simultáneamente, si por separado, pero en una misma sala de conciertos. Batuteado cada un *NONETO* por un Maestro Concertador. Nuestros Cuatro Maestros Concertadores Titulares somos --por el momento-- Bogislao von Griphius, Beremundo el Lelo, Sergio Stepánovich Stepansky y el Lao Leo. Y cada uno es, cada uno somos, a más de Director, Solista. Sí: señor. Solista. Director de su propio NONETO y solista en el *NONETO* vecino --a la izquierda (para ser consecuentes con nuestra ideología)--. Dirige el Primer Conjunto y *NONETO*, Bogislao von Griphius (ecléctico si Director, atonal si compositor)

--que compone y descompone *NONETO*, Bogislao, y toca el trombón de varas en el segundo. Dirige el Segundo (Conjunto y *NONETO*) Beremundo llamado el Lelo (no atonal sino atónito si compositor, y, si Director, titubeante y errático) y toca la trompeta muy a conciencia, como si fuera la apocalíptica, en el Tercero. El tercer Conjunto y *NONETO* lo dirige Sergio Stepánovich Stepansky (Compositor nulo, rato, y Director óptimo) y toca la trompa a la maravilla en el Cuarto. El inefable Lao Leo, de barbas ahora cuasi brahmsianas, dirige el Cuarto Conjunto y *NONETO* (no lo dirige exacta, precisamente, sino que, al parecer se deja llevar por los instrumentistas, pero no hay tal: dirige en éxtasis --como ido-- porque está oyendo la música de las esferas --inmente--: se la tararea, por boca de Swedenborg, el propio Apolo Musageta). Y el tal Lao Leo, si como director es discutible, como Compositor es una birria de las inconcusas, pero toca el obóe en el Primer *NONETO* y Conjunto, como nadie, sino él, puede tañerlo, que es un Mago oboísta, un virtuoso de los más honestos. Mejor que el obóe tañía Leo el azumbaibe. No tañe ahora el Lao Leo su instrumento favorito: desde semanas largas antes de salir del Altiplano rumbo a Suecia, dejó de tañerlo. El azumbaibe --Oh Musicólogos eméritos!-- es un instrumento hecho adrede para las Sonatas-Dúo, exclusivamente en sus ratos de ocio, que son los más--. Dirige el primer Conjunto y *NONETO*.

No es instrumento para Solos de Azumbaibe --qué vá!--, ni es de provecho casi, ni sirve siquiera, en conjunto mayores que el plural mínimo... El azumbaibe es instrumento cantante que obra encima del *basso ostinato,* sobre el acompañamiento coadyuvante y sus sincronizados acordes. Para todo ése anterior garrapateo la tomamos con el *NONETO* (que se llama así) de Anton Webern, obra que escuchamos hace pocas noches. La tomamos con él, y lo tomamos y lo utilizamos como ejemplo, asido en el aire, de nuestra Organización Literario-Musical hedonística, pero no siempre en gorja. Se trata en realidad, en cuanto a la obra escuchada, del *CONCIERTO PARA NUEVE INSTRUMENTOS*, opus 24, del año de 1934, del autor dicho. (En la época de su composición ya teníamos nosotros, planeados y puestos a funcionar, nuestros *NONETOS CONCERTANTES* totalmente organizados y concertados y completamente desorganizadores y desconcertadores, según decires de ciertos pseudo pedagogos foliculares y de las mesnadas academizantes cuasi criticoides). Y al *CONCIERTO DE NUEVE INSTRUMENTOS* de Webern lo denominamos *NONETO* para abreviar --nada tiene que ver con los *NONETOS* ortodoxos como forma conocida en la música de cámara. Es el de Webern un peregrino Concierto para piano, violín, viola, flauta, obóe, clarinete, trompa, trompeta y trombón de varas (si no nos fallan las mientes o los subsentidos captores de sus formas y de sus timbres de ellos, los

instrumentos. Se duda de la trompeta...) (disponemos de ojos miopes y de oídos seguramente no tan bien temperados como el clavecín). El Nuestro. El Tetradimencional Tipo de Concierto desconcertado y cuádruple Noneto Tipo, que la trinca viene ejecutando de contino (y desde los llamados tiempos de Upa --la decana de las Musas de Beremundo el Lelo, la Musa de cuando sus mocedades de él--) es de escucharse y de nó oirse, o de no escucharse y de... irse, porque no es para las gentes de cacúmenes pétreos, de trompas de Eustaquio líticas, de sensibilidad y de apreciación paralíticas, y de orejas largas, y de cortas antenas y de cascados fono-receptores (que no las captan mientras no sean de precepto y no estén patinadas ya por el consenso de la masa mesocrática y consagradas por el uso --ora sean ellas óptimas músicas, ora mediocres y tales por cuales, ora decididamente no musicales sonsonsones autóctonos o forasteros, de piqueniques o de cabaretes.

En qué ibamos y para dónde? Y desde cuándo nos evadimos por la tangente resbaladiza de las digresiones en laberinto, de los pequeños paréntesis y de los paréntesis mayúsculos? Regresaremos pronto al tema, cuando nos tropecemos con él.

Hay que dar otras noticias, pero antes, no olvides, Harald el Obscuro, lo que decías: De la noche sin lindes vagas por el sendero, oh Corazón, y a su beso te rindes y en sus brazos te entregas, prisionero, oh Corazón...! *La vida es baja, la vida es baja...* Cuándo será que el mar, que el Mar --un día!-- la sien acerba me granice de sales, me constele de sales? Cuándo será que con su argento lívido la noche maternal me bruña y aljofare la sien acerba? Cuándo será que con sus oros rojos el viejo Sol --un día!--, el viejo Sol la acerba sien me queme, me escalpe el viejo Sol la acerba sien sombría? Oh Corazón!!! Son de vívida lumbre tus estrellas, oh Noche! (Ellas, tus ojos, Lilith morena, Xatlí morena, Loreley endrina!) Discurre por tus campos --que al zafio o tonto sellas-- la música inasible! La música inasible: Viola de amor, cánta tu queja, cánta tu queja masculina: morboso y tenso, el corazón las cuerdas son, la cámara sonora --frágil urna de sándalo-- las sienes: el arco es el Deseo! El arco es el Deseo: desposeído Orfeo que se quedó en rehenes... Zumurrud! Viola de Amor! Cánta, cánta, resuéna, viola de amor de mi pena! Cánta, cánta tu pávido susurro viola de amor de mi desesperanza! Cánta, cánta, tu cántiga sombría mi gayo corazón sin alegría! Cánta, cánta, viola de amor, tu grito áspero y torvo! Cánta, cánta, viola de amor: mas no se quiebre tu garganta, pues tienes de cantar eternamente, como canta el Mar: no como estride el grillo su efimero estribillo... Cánta, cánta, resuéna, viola de amor de mi pena: Oh Zumurrud! Viola de Amor!

Algo en verso, Mejía, para que no todo sea prosa sosa, Mejía. Para que no llores con Efrén!

Ah! Pero íbamos a dar otras noticias en esquema, que después se tratarán *más a espacio,* como dicen los parlantes: El Concierto del 13 de septiembre en la Konserthuset, de la Orquesta de la Radio Sueca.

Director y solista Hans Leygraf. El programa: Igor Stravinski: *CONCIERTO EN MI BEMOL* para orquesta de cámara *(DUMBARTON OAKS)* de 1938; Anton Webern: *CONCIERTO PARA NUEVE INSTRUMENTOS*, opus 24, de 1934; Mozart: *SINFONÍA Nº 33*, en Si bemol mayor (K 319) de 1779; Mozart: *CONCIERTO PARA PIANO*, *Nº 17*, en Sol mayor (K 453) de 1784. Excelente el Concierto, la ejecución, el Director pianista y la orquesta. El Concierto del 16 de septiembre, en la misma Sala de Conciertos --Primero de la Temporada 16 septiembre 1959 - 19 de mayo 1960--. Orquesta Filarmónica de Stockholm. Director: Hans Schmidt -Isserstedt; solista: Hans Richter-Haaser. Programa: Franz Berwald (1796-1868) *SINFONÍA Nº 2 EN SOL MENOR*, llamada *SINFONÍA SERIEUSE*; Beethoven: *CONCIERTO PARA PIANO, Nº 4*, en Sol mayor, opus 58 y *OBERTURA DE LEONORA Nº 3*, en Do mayor. Sin comentarios. Prodigioso. Qué Director! Qué Pianista! Qué Orquesta. El próximo miércoles 23, el Segundo Concierto de la Temporada. Misma orquesta. Mismo Director. La *CUARTA SINFONÍA* del *barbuchas* Brahms y la *MÚSICA PARA EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO* --completa-- con voces solistas y coro femenino, de Mendelssohn. El 25, Gerard Souzay (Dalton Baldwin al piano) y *EL VIAJE DE INVIERNO* de Franz Schubert. A ellos asistiremos si salimos ilesos del accidente protocolario en el Palacio Real de Suecia.

20 IX 1959

Ver *FANTASÍA CUASI UNA SONATA* y *Discurre por tus campos --que al zafio o tonto sellas--* (en *VARIACIONES ALREDOR DE NADA* y *POESÍA NO INCLUÍDA EN NOVA ET VETERA - OBRA POÉTICA*, Tomos 2 y 3)

IV

Hubo --primero-- un segundo o tercero dilatadísimo debate previo --ya en firme al parecer--, que se inició la víspera del caso. Se estaba en él, en el debate --si no con suma formalidad-- hacía más de un hedbémero, desde que enterados fuéramos, por las vías protocolarias usuales (con sádica anticipación, para que por más tiempo estuviéramos en capilla) de la fecha y la hora exactas del acaecimiento. Ocurrió --entonces-- un tercero o segundo debate ya muy en forma, primero: debate que vino a tenerse que dar por concluído poco menos a los trancazos, cuando ya iba siendo la hora de que se pusiera de presente el Quídam Ene Ene que resultase ser el sindicado indicado: porque se trataba precisamente de elegir el personero de la Trinca, al personero de ella, que habría de apechar con el compromiso, el honor, y las concomitancias inherentes al ceremonial palaciego de la cosa. Ya iba siendo, dentro del díal la hora de que el selecto electo --fuese quien fuése-- pusiérase de presente, y no sólo de presente, sino de que pusiérase también los arreos. Que ya era la hora llegada de ponerse los arreos, el *traje de luces*, de luces negras y

de luces blancas, cuya contrastada harmonía vendrían a romper --como sucedió-- la un poco más que sonrosada faz o tez, la rubicana barbilla faunesca --aún con vislumbres cobrizos-- y los miopes ojos de gris alinde (la frente y su prolongación craneana disfrutan de la misma coloración arrebolada de la tez o la faz del Quídam que hubo de plantarse los arreos, a la fín y postre). El largo debate *en forma* y los preliminares debates informales giraron siempre en torno a eso, a la excogitación dicha, en torno a buscar a quién se designaba, de entre los Treinta y Seis miembros de la Trinca pangreiffiana aquí presentes, para hacer el Viaje en Carroza y con esa facha por las rúas de Stockholm, desde el cubil hasta el Palacio Real. Y a designarle para que --como primer secretario-- en nombre y representación --además-- de la doctísima trinca y corporación paradislera, fuese a presentarle el homenaje respetuoso y a saludar o a ser saludado a o por Su Sacarrial Majestad. El homenaje en esta privilegiada circunstancia y en esta excepcional ocasión no podía ser y no fue --claro-- sólo protocolario, sino muy emocionado, fervoroso y sincero y casi de pleitesía (con alcance figurado retroactivo) porque la venerable Trinca pangreiffiana tiene más raigambres suecas que raíces griegas y latinas y árabes puede tener su léxico. El léxico *alfa* de los de la Trinca, cuando le acomoda emplear ese de preferencia, ése, de todas las raíces mencionadas muy

bien nutrido (sin que ello signifique adhesión, afición a ellos, ni menos fé en los regímenes alimenticios vegetarianos, por parte de los de la Trinca, todos ellos carniceros carnívoros). --Cuando les dá por utilizar ese léxico *alfa* y por dejar de lado sus léxicos *beta, gama* y *delta* y por no acudir a los otros en reserva, que se cuentan y nominan hasta llegar al léxico *omega* a éste sólo se acude en situaciones excepcionales: cuando le ocurre escribir en serio a alguno de los del Clan--. En realidad de puras veras, algo mucho de sueco tiene cada uno de los Treinta y Seis aquí presentes, integrantes todos, ahora, de la Cofradía de los Neo -Telemitas, ogaño cuasi trapenses, si antaño no poco dados a la trapisonda y a ser Telemitas puros, auténticos, de los de Alcofribas Nasier, el rey de los Dipsodas. Otro que tal ocúrreles a los cofrades ausentes, en cuanto a suequidad flagrante, que no sabemos de la conducta o inconducta de ellos. De ellos, los *ene* societarios ausentes, que discurren erráticos, Ahsvérus sabrá por dónde! Y que son *ene,* porque ya no sabemos cuántos somos ni cuántos quedamos, sumados los por ahí exórbites a los aquí asentados, modelos de todas las virtudes positivas: las cardinales, verbigracia. Como en los prolongados debates en mención llegar no pudiérase a ningún acuerdo. Como nadie, como ninguno de nosotros quería, voluntariamente, vestir tales galas, tal atuendo, parafernalia tal. Como todos --a una-- y a cuál más

--uno a uno-- poníamos de presente nuestra carencia absoluta de las dotes del ladino Pico de la Mirandola poliglotísmo. --Ah! malaya no ser un Manolo Casas!-- o del desparpajo para suplirlas... Porque acontece que casi todos los societarios de la Hermandad de los Treinta y Seis más *ene* leemos el francés bastante bien; el inglés, el italiano y el luso no tan mal; entendemos algo del ruso y del chino, y leemos y aún escribimos aceptablemente el castellano: pero no sabemos hablar ni en antioqueño!!!. La Trinca es muda, es tácita, es --a lo sumo-- tartamuda. Ninguno de los de la Trinca ora o perora. No oramos ni peroramos. Creemos que, por no hablar, escribimos tánto los de la Trinca, del Clan y del Contubernio. Recordamos, a propósito, que cuando el Lao Leo hubo de verse constreñido a decir setenta y dos palabras --en el pangreiffiano léxico *omega*-- ante dos o tres mil rusas y rusos, obreros de fábrica, en la heroica Stalingrado, necesitó escribir sus diez renglones para luego leerlos. Fué muy aplaudido, primero por su entonación y los ademanes demosténicos, y, poco después, en la traducción exacta de Vadin, al ruso, por la concisión gracianesca, el fervor y la sencillez de sus palabras (preñadas de doctrina, según Efrén).

Volviendo al debate, a los debates sucesivos y a su resultado: a su ningún resultado: Treinta y Seis rotundos nóes. Se sorteó la dificultad salomónicamente: sorteándola. Sorteando la Designatura. A que decidiera la Suerte. Treinta y Seis frijolillos echáronse en el kolpák, en la ushanka o en la boina de Sergio Stepánovich Stepansky: treinta y cinco frijolillos eran liborinos y un frijolillo cargamanto --o viceversa-- porque ya no recordamos cuáles son los unos y cuáles los otros. Le correspondería vestirse los arreos e ir a saludar a Su Sacarrial Majestad al que sacara el frijolillo *sarabiado* de la boina o la ushanka o el kolpák: y lo sacó Bogislao. Bogislao von Griphius, Bogislaus Herr von Greiff (gráif) como decimos en Stockholm. Y el flamante traje de luces le quedó a Bogislao como hecho a la medida de su garbo donairoso (Había sido hecho a la medida del Lao Leo). La verdad es que todos los Treinta y Seis de la Trinca greiffiana aquí presentes tenemos el mismo cuerpo jarifo, aún esbelto, y todavía no se nos ve tan avanzado el vientre, todavía no se adivina *alto el briäl* como para menester guardainfante. El propio, el mismísimo Brummel --algo maduro-- parecía nuestro Bogislao. Olé tu gracia...! Y es de haber visto a Bogislao en carroza (en la segunda, que en la primera iba Mora con el Introductor). Bogislao iba solo en su carroza (muy serio pero muerto de la risa por dentro: y la sonrisa le retozaba en los ojos burlones) y en carroza

recorrieron con él toda la parte central de la Urbe hasta llegar a la histórica Ciudad Vieja. Veinte minutos *flat* duró el viaje de ida. Como si estuviéramos en Santa fé del Altiplano o en la Villa de la Candelaria de Aná del Aburrá o en Ibagué del Combeima, toda la gente salía a las aceras a ver el paso de las carrozas precedidas por cinco o seis parejas de uniformados jinetes. Y así al regreso. Pero faltaba --claro-- lo más grave: llegar al meollo de la cosa, a la nuez del coco. Antes de entrar al Palacio se le dá la vuelta completa. Se penetra en el por la poterna amplia que dá a la Plaza de Armas. Fanfarria de trompetas al aparecer las carrozas. Presentación de armas y saludo a la bandera sueca. La entrada del Palacio, luego. Descenso de las carrozas. Presentación de armas de la guardia. Chambelanes y otros funcionarios a recibirnos, cuenta Bogislao. Más presentaciones y saludos mudos. Yo, más serio que el Capitán Carl Sigismund Fromholdt von Greiff y más bravo que su padre el Coronel Johan Ludvic Bogislaus von Greiff, mi ilustre tocayo y tatarabuelo, el que agarró al Rey Gustavo Cuarto Adolfo en 1809. A lado y lado de las escalinatas por donde ascendíamos, tropa en gran uniforme, músicas marciales, saludos de los oficiales con los sables. Primer descansillo: el pabellón sueco. Nuestra venia al pabellón. Siguen las escalinatas, las músicas y las presentaciones de armas. Llegamos al Salón A. Allí nos recibe otro grupo de altos dignatarios

de la Corona. Otros funcionarios subalternos nos desembarazan de nuestros abrigos, de nuestros cúbilos, de nuestras albísimas bufandas y de nuestros guantes. Y nos dejan viringos, con nuestros fracques. Los dos únicos de negro, el Embajador y el Secretario (Mora y yo --Bogislao--). Los demás, la Corte, con qué uniformes diversísimos y qué cúmulo de condecoraciones! Y yo, dice Bogislao, que dejé, con los trebejos y demás impedimenta de mi cubil, mis condecoraciones: la del Dragón Enfermo, la de la Foca Sitibunda, la del Búho Paralelo, la del Pingüino Peripatético, la del Gato que pelotea, la de la Cruz del Sur, la del Verraco de Heliconia, la de La Espada, la de La Osa Polar y la de los Dos Lánguidos Camellos, la de la Serpiente Emplumada y la del Rampante Grifo familiar! Pasamos al Salón B. Allí me quedé yo, Bogislao, en cuarentena entre otra cuarentena de altos dignatarios de la Corte, mientras embajador entraba al despacho del Rey. Me presentaron en el Salón B otra docena de personajes: el Barón tal, el Conde cuál, el General A, el Chambelán B, el Introductor C. etcétera y etcétera. Y me puse a conversar con el Introductor nuestro --a quien ya conociera en la Embajada de México-- en inglés y en francés (en ambos idiomas corren parejas nuestras pronunciaciones y yo le gano a él en léxico --dice Bogislao). Nuestro Introductor es muy simpático y no le disgusta a él ni el Champaña ni el

Aquavit. A poco se abre el despacho del Rey y se me llama. Entra Bogislao. Le extiende su mano el Rey y se la estrecha Bogislao. He sabido que el señor Secretario es de orígen sueco, díceme, luego de que yo le presentara mi saludo respetuoso. Sí, Majestad, tengo el orgullo de ser de orígen sueco y me siento feliz de estar en Suecia, país que admiro y venero, y que amo tánto como a mi tierra natal. Es la segunda vez que viene a Suecia? Si, Majestad. Era sueco su padre? No, Majestad... Mi padre no..., y le dije en sueco que lo fueron mis bisabuelos y bisabuela paternos, es decir: Non, Sa Majesté: pas mon père, mais... min farfarsfar och min morfarsfar... Sonríe el Rey. Dos frases más. Extiende su mano. Y nos venimos. Y el regreso, igual a la ida. Devolución de las prendas en el Salón A. Nos metemos entre los abrigos. Nos colocamos las bufandas y tomanos cúbilos y guantes en la mano. Músicas marciales. Presentación de armas. Venia ante el pabellón sueco. Llegada a la puerta. Despedida de los altos heliotropos. Ascenso a las carrozas. Fanfarria en la Plaza de Armas. Saludo a la bandera. Y veinte minutos *flat* de recorrido de regreso, por las rúas de Stockholm, ante la novelería (como dicen en Hojas Anchas) de las gentes. Champaña con el Introductor en casa de Mora. Sale el simpático Barón a seguir presentando embajadores y secretarios. Sale Bogislao a quitarse el traje de luces y demás arreos y a encasquetarse la boina. Y dice ufff al salir. Y luego les

dice a los otros Treinta y Cinco de la Trinca: Bueno..., ya salimos de ésta, y no era la cosa tan grave! Ahora sí: salidos ya de vainas calémosnos las boinas. No más encargaturas de negocios ad-ínterim! Me tenían harto con la tal encargaduría (dice el interfecto). No me he encargado nunca de mis negocios (también es cierto que no los he tenido nunca...) y me encargan de los ajenos, que ignoro cuáles ni cúyos sean...

Y con este cuento tan largo se llenó el espacio. Quedará entonces, para las próximas, la crónica musical y la posible reseña literaria. El viernes escuchamos el *EL VIAJE DE INVIERNO* de Franz Peter Schubert, cantado por Gérard Souzay. Olé! Buenas noches Alauda resurrecta.

27 IX 1959

V

Pues bien, salgo de una y métome en otra. Como siempre ocurriera y ocurrirá a lo largo de mi tránsito, de nuestro tránsito, digo, bajo Urania y sobre Télus, si en los sueños, si en lo vegetativo. Salgo del habitáculo de la Cofradía y me subo a las ramas sin hojas ya --casi-- del chopo glabro en el que tengo mi cubil-escritorio. Pues bien. Ya ocurrió todo, y como casi siempre acaece, pues no sucedió nada extraordinario: así lo informé la semana pasada. Hemos tornado --ilesos-- a nuestra alcándara de

halcones fatigados pero no aún mansuetos, de gerifaltes hoscos del hastío, belígeros, alígeros aún, de alcotanes filósofos estoicos (y hedonistas) y de neblíes vejancones todavía ardorosos y todavía poetizantes.

El miércoles 23 de septiembre, salimos de nuestra alcándara, entramos a la Casa de Conciertos y escuchamos la *CUARTA SINFONÍA* del también barbudo Brahms y la *MÚSICA PARA EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*, de Mendelssohn, la cual --con ocasión del jubileo mendelssohniano: ciento cincuenta años de su nacimiento-- se ejecutó en su integridad, según creo: con dos voces solistas cantantes y una recitante (sopranos y contralto) y un coro femenino. Nosotros --Yo-- no la conocíamos en esa forma. Y con Hans Schmidt-Isserstedt, el director excelentísimo y la Filarmónica de Stockholm a su altura y a la del programa. Brahms y Mendelssohn interpretados insuperablemente. El 25 escuchamos a Gérard Souzay: *EL VIAJE DE INVIERNO* de Franz Peter Schubert (para Gaspar: Franz, después del Sordo): y qué maravilla el canto de Souzay y qué óptimo pianista lo secundó! (Dalton Baldwin). El 30 de septiembre también bajamos de nuestro cubil, y otra vez a la Casa de Conciertos. Luego de la breve y graciosa obertura de *EL MUNDO DE LA LUNA*, de Haydn, y del *CONCIERTO DE VIOLÍN* de Larsson (la obra muy bella

e interesante y el solista --Leo Berlin-- muy de mi agrado), se vino hacia nos ése monumento llamado la *SINFONÍA NÚMERO 11* de Shostakovich: cincuenta y siete minutos, sin pausas entre los movimientos, de vibrante emoción, de elación extática, de alborozo apolíneo, de júbilo dionisíaco! Olé! Jarachó! Qué obra grande! Qué privilegio escucharla casi que en su estreno, magistralmente dirigida por Stig Westerberg y tocada magistralmente por la Filarmónica de Stockholm. Qué entusiasmo público y qué ovaciones! Aquí la gente aplaude y se emociona..., pero no grita: sólo se escucharon dos *bravo, bravo* (el de Torsten y el mío --Bogislao--) Pero qué estentóreos *bravos!* Como no soy musicologista (aunque desearía serlo), no entro en comentos, ni hablo de 1905, ni del Mercado ante el Palacio de Invierno en Leningrado, ni del 9 de enero, ni de *CONMEMORACIÓN*, ni de *ALARMA*. Las actividades musicales nuestras se reanudan el martes 6 de octubre. Bernstein y la Orquesta de New York: Barber: *SEGUNDO ENSAYO PARA ORQUESTA, TRIPLE CONCIERTO* de Beethoven y la *SINFONÍA NÚMERO 5* de Shostakovich, la que escuchamos en Paris por la Orquesta de Polonia. Ya parlaremos de ello. Vamos a ver!

El primero de octubre también descendí de mi chopo glabro y asistí a una de dos recepciones a que se me invitó. Tornemos a la pluralidad por más ficticia que ella sea. Invitados simultáneamente a dos recepciones conmemorativas y no siendo ubicuo (aunque podía haber asistido a ambas) fuí a la que celebraba el décimo aniversario de la República Popular China. Claro! Ni más faltaba! Amo mucho a las gentes del ex-celeste Imperio. Mucho admiro la inteligencia, la generosidad, la secular cortesía, la milenaria cultura, la capacidad de trabajo de su pueblo. Fuí --fuimos-- a acompañar a los amigos chinos en su alegría, en su júbilo, en su alborozo --que manifiestan con suma discreción, casi en silencio-- de acuerdo con su tradicional mesura, con sus ponderadas maneras. Claro que no faltaba sino que abundaba el Mao Tái, a más de las bebidas más corrientes. Brindé con el Mao Tái (que les gusta mucho a las suecas y a los suecos, por lo que ví en chino con los chinos, en francés con el barón Introductor de embajadores y en español con el poeta sueco Artur Lundkvist y con su esposa --poetisa-). Ya había conversado con él --ya habíamos hablado--, hace un año, cuando nuestro primer viaje. Antes nos conocimos en Bogotá. Claro que también brindamos en ruso y en sueco. Somos poliglotos Picos de la Mirandola..., cuando se trata de brindar. También se aprende pronto a decir *gracias*, *buenos días*, *te amo,*

excuse, de nada, con mucho gusto, la cuenta, por favor... etcétera... La otra recepción era en la Embajada de España. No fuí. Que me disculpe Manuel Pendás y Laria. Hostias...!

Por lo demás, los de la Trinca o Pandilla o Cofradía nos reunimos, de cinco en cinco, porque no cabemos --en la Sede-- los Treinta y Seis, y nos turnamos. Pero en la calle si se nos ve en grupos más numerosos, en grupos de doce porque como somos tan adocenados... Y como vamos a publicar el Mamotreto de Mamotretos, tenemos que repasar --como dicen--, releer toda la balumba de versos que hemos puesto en fila, que hemos acomodado como a la diabla, en renglones cortos --los menos-- y largos --los más--. Todas las noches leemos algo --para bien dormir-- todas las noches...

Todas las que pasaron, noches fugadas, noches prófugas, evadidas, idas, finadas... Aquéllas, tan metidas en el hórreo lueño (ya no es posible ir a su caza sino en las nébulas del sueño...) Esótras, sahumadas con albahacas de idilio --cuando la túrbida adolescencia (almas apenas púberes, corazones impetuösos, deseos imprecisos, avasallantes, úberes...): la ánima áspera, ahora, discurre por el desencantado exilio. Noches al olor y al sabor de los libros, destilando la sutil quintaesencia: desengañada alquimia generadora sólo de azarosa dolencia cerebral, hiperestesia nimia, cansado sonreír, señero hastío, nonchalanza eximia, y el vicio de soñar...: peregrina sapiencia. Noches de musicales evasiones: oh qué ledo nirvana! --inmerso en un ambiente de iridiscentes ópalos letales el

aguzado espíritu, viajero de los sónes, surca en náos de ensueño sobre la cuotidiana urdimbre de los Bienes y los Males...--. Todas las que se fueron, noches combustas en ígneas sélvulas venustas. Noches diluídas en alcoholes menos falaces bajo sus diminutos soles que dentro el gordo sol diürno. Noches que presidió Saturno con sus sortijas de abalorio, con su influjo nefario y con su lumbre de misterio y delirio y con su augurio mortuorio... Noches que elocuenció la vanidad ambiente con fértiles discursos exuberantes de yoísmo latente. Noches de lívida ira, de furia ocre, de amarillo rencor, de pálida mentira. Noches de grávido silencio, de atónito vagar, de preñado callar, de tácito decir... Noches de pávido ambular por los caminos de morena lumbre, al azar, al azar, al azar --imbuídos en la soterraña pesadumbre del acedo inquirir: Noches para nunca volver, luego de ir...

Esta es la parte inicial de un llamado *NOCTURNO NÚMERO TRECE*, que en su parte central se ve interrumpido por un episodio diurno, más que diurno, como que ocurrió un medio día de mucho sol, cuando íbamos Cauca abajo en una almadía --que por allá le dicen *tolete*-- piloteada por el auténtico Ramón (Vélez) Antigua: Por las greñudas linfas del río, un mediodía de öro y refractadas luces, derivó la almadía: sólo guardo el recuerdo de la canción de las cigarras. (Que por allá las llaman *chicharras*) Que en el enhiesto monte cantaban las cigarras, y ese monte era largo de tres horas yendo raudo el esquife sobre las ondas apenas sí sonoras que deslizaban su ritmo en curvas ideales: parábolas y catenarias, elipses y espirales. Sólo guardo el recuerdo de la canción de las cigarras. Por las greñudas linfas derivó la almadía. Cuando --yá so las lonas, en el ribazo, desparecido el día-- llegó la endrina noche de viento y de relámpagos y de tormenta, le pregunté a mi ánima violenta, le pregunté a mi espíritu ceñudo: seguir, seguir el río, y hasta donde se rompe en chorros contra el peñón filudo?, seguir, seguir, sombrío,

desdeñoso, y el ojo duro en fuga? No contestó sino la callada sibila de sus pupilas verdes y gríseas que a todo dicen: Nada.

Y tras el episodio silvano reaparece el nocturno citadino: Todas las que pasaron, noches idas, noches prófugas, finadas, fugadas, evadidas. Aquéllas, al amor de los sauzales macilentos, bajo la luna --como en las Baladas, en las consejas y en los cuentos: noches en que Ligeia, de mi brazo, contra mi pecho, iba devanando a mi vera su amor y su martirio, pasional, sensitiva... Esótras, con mi sóla tortura, laso viandante, por las planas vías de perros, monótonas y lentas, poeanas, --y el delirio en la híspida mente y el horror...--. Noches hurtadas al amor, noches en fuga de su vedado camarín --donde toda delicia nace y todo hastío toma fín. Noches en las mesillas del café nocharniego: cerca a mí, ante las copas, El Otro, mi *alter ego*. Cerca a mí su borrada sonrisa, la luz parpadeante de sus ojos inquisitivos, su voz asordinada, su mente fulgurante, su corazón de Maquiavelo niño, y el tormentado espíritu sobre campo de armiño... Noches en ácidos diluídas y en zumos de terror, --largas y acerbas como frustradas vidas--. Todas las que se fueron, noches combustas en ígneas sélvulas venustas. Y el tozudo durar, el necio oprobio de durar --en el mundo abyecto y obvio, lejos de lo que sólo importa: diamante, corindón, carbúnculo, somorta, amatista, topacio, peridoto, zafir...-- son apenas palabras y piedras duras, ante la fuga, la evasión, de sortilegio coruscante...!: noches para nunca volver, luego de ir... Noches de grávido silencio, de preñado callar, de atónito vagar, al azar, al azar, al azar, --por los caminos de morena lumbre, al azar, al azar, al azar, imbuídos en la soterraña pesadumbre del acedo inquirir:! Noches para nunca volver, para nunca volver, luego de ir...!--.

Ese es, entonces, el *NOCTURNO NÚMERO TRECE*, mi buen Gaspar. Se deduce --me dice Aspasio de Afrodísides--, se deduce por la referencia a Rendón, que hubo de ser --si no escrito entonces el tal engendro-- bocetado sí entre julio y octubre del jubiloso y ominoso año de 1931 o algún tiempo después, en función del recuerdo de esos días y noches fulgurantes. Otras referencias (planas vías de perros, monótonas y lentas, poeanas etcétera) confirman lo acertado que resultó fijar esas fechas, pues fué a fines de septiembre de ése año cuando ocurrió ese nocturno viaje a pié peregrino, de poeta hipersensitivo, angustiado, que pensó devolverse de Fontibón, y que --seguramente-- dió la vuelta completa, porque al amanecer llegó a Mosquera sino a Madrid. Y el poeta nunca había oído tánto ladrar de canes a su paso: parecía como si el poeta llevase la Luna encima de su chambergo (no usaba boina entonces sino el aludo o alado chambergo agorero). Días fueron y noches, las de esos meses, de sumo dramatismo, de éxtasis inebriantes y de otras embriagueces --en las mesillas del café nocharniego-- con Rendón, con Ricardo: cuál es la palabra, Ricardo, la sóla palabra, la sóla palabra que ella sola enibra, cuál es la palabra, sino la ginebra, sino la ginebra? Pero había otra palabra, porque los nombres propios son además palabras de suave melodía, incorporadas a la esencia de quien los porta. Ricardo también sabía cuál era ese nombre y cuyo el inebriante ser que lo

iluminaba y encendía y que encendía e iluminaba al poeta de ese *NOCTURNO* acerbo. Matoño Arboleda quizá también lo sabía... *Para decir es tarde lo que jamás se dijo. Temprano todavía para nunca decirlo* (Doble sentencia es esta del Aforismario de nuestro anejidor o anejirador titular). Y estos son datos para Aspasio de Afrodísides, nuestro analista no sólo estilístico sino averiguador sumamente indiscreto. Aunque el indiscreto no es él... Ibamos a proseguir con una luenga digresión de mucha enjundia, harta sindéresis y no poca malicia apicarada...: pero no sólo se hizo tarde sino que se pasó de largo. Al buen entendedor. Buenas noches, Alondra.

4 X 1959

Ver *NOCTURNO Nº 13* (en *VARIACIONES ALREDOR DE NADA - OBRA POÉTICA*, Tomo 2)

VI

Norma de Palamedes, para el día de hoy: *Antes que negar, que denegar, que renegar, hay que abnegar*. Habría que abnegar, Palamedes idiota, si fuésemos sanos y limpios de corazón y de espíritu puro: pero no lo somos, y, así, negamos, denegamos, renegamos, y nunca abnegamos, abdicamos o dimitimos --en el sentido, lo último, de que no renunciamos a los cargos que se nos hacen, así no sean ellos gratuitos--. Pongamos en olvido a Palamedes, pongámoslo en

salmuera, si no en la congeladora ciclópea que dejó vacante Gaspar de la Noche: a que no --Palamedes-- nos jorobe y amoneste, nos adoctrine y monitorée --para redundar--, nos encarrile, encauce y madrinée, que, aunque acémilas no aprovechamos para reata. Palamedes: tú te callas! O regresas al Automático a estructurar al venerable Adón de los Adones, al efrenético Efrén! Nada, entonces, pues, de nada, mientras tanto. Es el monótono devanar, de la rutina, los sus hilos, en su rueca... Ah! si fuera en la Rueca de Onfalia, mejor que en la de la Margarita fáustica! Pero es --helás!-- en la rueca de la rutina, que es un huso en desuso. Nada, entonces, pues, de nada, mientras tanto, aparte de los Conciertos en la Casa de éllos y de las reuniones periódicas en la Sede. En la Sede de la Pandilla. De la Pandilla de escribidores congregados bajo la pirática enseña del neo-vikingo y neo-skalde, del Lao Leo. De las tales reuniones nada se saca en claro que siempre son caóticas y anarquizadas, ni nada resulta de provecho para las letras, que todo se va en paroleo anodino y en insulsa escribanía sin substancia ni forma.

Y los Conciertos? Pues los Conciertos sí, Madona mía. A dos de ellos se ha asistido, después de la anterior paparrucha remitida por nos. El 6 de octubre, Leonard Bernstein y la Filarmónica de New York se presentaron en la Konserthuset Stora Sal (en la Sala

Grande de la Casa de Conciertos) con el siguiente programa: Samuel Barber, *SEGUNDO ENSAYO PARA ORQUESTA*; Ludwig van Beethoven, *CONCIERTO PARA PIANO, VIOLÍN Y VIOLONCELLO Y ORQUESTA*, opus 56; Dmitrii Shostakovich, *SINFONÍA NÚMERO 5*, opus 47. A nuestro musicólogo el Capelmaestre Claudio Monteflavo le pareció óptimo el programa. Pero Claudio no pudo asistir pues revisa ahora sus *QUINTETOS DE VIENTO* para editarlos, y son ellos trescientostreintaytres. Sin las luces de nuestro musicólogo sólo podemos aventurarnos a decir que asaz nos plugo el concierto, en total y por partes, desde la muy interesante obra de Barber. El *TRIPLE CONCIERTO* del Inconmensurable realizado a la perfección: los solistas? Madona mía! fueron Leonard Bernstein, piano, John Corigliano, violín y Laszlo Varga, violoncello. Ni hablar, diría Pendás. La *QUINTA SINFONÍA* de Shostakovich la escuchamos en Paris de Francia hace cuatro meses, Beremundo, Bogislao y nos, tocada por la Orquesta de la Filarmonía Nacional de Varsovia y dirigida por Witold Rowicki. Ya informamos en su oportunidad de esa magnífica versión. Quizá superior, no obstante la excelencia de aquella, la que escuchamos ahora. Y el entusiasmo de la concurrencia --hasta los topes el Salón-- *indescriptible* (como dicen). El entusiasmo de los suecos --y de los estadinenses que no fueron pocos-- sin hablar del nuestro. Parlamos de el entusiasmo del público --como

ya habíamos hécholo notar con ocasión de la reciente audición de la *UNDÉCIMA SINFONÍA* de Shostakovich--, porque al día siguiente del concierto de Bernstein a que nos referimos, habló la prensa de las gestiones hechas por una Embajada para que se tocara otra obra en lugar de la del ruso..., y dizque porque su música no era del agrado de los suecos. Gestiones hechas ante los organizadores del Concierto y ante Bernstein, cuando descendía del avión en Bromma, en las horas de la madrugada del propio día del Concierto. Increíble pero cierto... Y en quince días escucharon y aplaudieron y ovacionaron --los suecos (que dizque *somos* tan flemáticos y secos) dos sinfonías de Dmitrii Shostakovich (S.C.). Nada, entonces, pues, de nada, mientras tanto. Es el monótono devanar, de la rutina, los sus hilos, en su rueca.

Ronco tropel, ronco tropel de plañideras --me persiguen las horas idas: los años me persiguen, no gozados, no gastados, no usados, no sufridos, no engrandecidos, ni apenas logrados... ¡Ronco tropel, ronco tropel, ronco tropel de plañideras, ronco tropel, ronco tropel de lobas ululantes! Estrellas. Estrellas filantes --eternidad de los instantes-- por techo zurcido de rotos. Esos que ahora pudieran llamarse años y que fueron fugitivos momentos --poco después... un minuto antes...--. Aquéllas que ahora debieran llamarse Musas --perennales como las Nueve que enumeran-- y que fueron de un nictémero amantes... Mariposas huidizas, efímeras falenas, nubecillas errantes... Así como torturas de Sísifo y Laocoonte y Prometeo y Ugolino, todos los cotidianos diminutos tropiezos no inquietantes... O empresas de Jasones y de Aníbales o de Hércules y de Napoleones, bajas aventurillas de principiantes... Anodina

aventura, hecha descaecida, proezas vacilantes... O creaciones de Shakespeare o Beethoven o Leonardo o Newton, --esos planos esperpentos apenas si rampantes... Estrellas. Estrellas filantes --eternidad de los instantes-- por el techo cribado de rotos.

Aparte de la cosa en sí, del no siempre tan anodino malabarismo en gorja de las palabras, cuyo juego, así al desgaire, resulta ser para mentalidades --como las nuestras-- pueriles por sobre cándidas, motivo de regodeos inocentones, causa de ingenuos alborozos del regocijo jubiloso --con eironeia--, está la otra cosa, la cosa en no: la cual consiste en escribir con algún propósito, tras algún objetivo, en pos de algún trofeo baladí: la respuesta del eco, verbigracia (si el eco no fuera sordo) o la de la Esfinge (si esta no fuera muda). No escribas más, Bogislao: déja de ser zoquete: buen pedazo de pan estás hecho tú, Bogislao de mí. No escribas más, por fuera de tus Memorias (para póstumas) que no son las de un Amnésico --porque esas son de Erik Satie-- sino las de uno de los más ilustres de los Paramnésicos de que se tiene memoria... Estamos o no estamos, Bogislao? A tus memorias, presto, antes de que no empiece a escribírtelas Beremundo, que está ahora sin oficio, a la caza de cualquier mester y a la pesca del peor niquiscocio. Fatigado del ocio, Beremundo, quiere hacerse tu socio siendo ya tu sosías y el Otro Yo del Lao Leo y el Doble de Sergio Stepánovich Stepansky y el Páparo Mayor de los Máximos Paparotes.

A Beremundo hay que dejarlo en su debaldía. De balde siempre, aunque nunca está de más y mucho menos sin motivo, mas si graciosamente, mas sí gratis. La Debaldía de Beremundo, la Simplatía de Sergio, el estar de non de Palamedes, las ausencias de Bogislao, el desempleo del del azumbaibe: he aquí, Madona, algunos de los problemillas de los cofrades, de los de La trinca, de los del Clan, de los de la Tribu Migratoria. (Y no hemos mencionado la histórica bronquitis del Lao Leo, su asordinada tos, imprescindible en los conciertos, ni su mudez políglota). A tus *MEMORIAS*, Bogislao: no hay que dejar a Beremundo pluma en mano, péñola en ristre, meneando el pendolón y poblando de inepcias, de truculencias y de invenciones apócrifas, las cláusulas veraces y puras de tus *MEMORIAS PARA PÓSTUMAS*. Cierto es que las dejas en olvido lustros y lustros, luego tornas a ellas y garabateas dos o tres cuartillas... Muy de vez en vez, Bogislao, y por corto rato, pues pronto caes en tu manía principal... y..., a escribir eso que tu llamas poemillas y que no es sino fárrago, fárrago, como óptimo farraguista que tu eres...

Ah! Pero se iba a hablar del otro Concierto de la semana. Del escuchado el 7 de octubre. En el cual actuaron la Orquesta de la Radio Sueca dirigida por Sten Frykberg, y el joven pianista francés Philippe Entremont. La primera parte del programa incluyó

la *PRIMERA SINFONÍA*, opus 21, de Beethoven, y el *CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, NÚMERO 23*, K 488 de Mozart. Todo ello muy bien. El joven pianista galo (25 años) es, realmente, de primera, y lo confirmó en el *CONCIERTO PARA PIANO NÚMERO 3*, opus 26, de Serguei Prokofiev con que continuó el concierto. El cual finó con las *DANZAS DE GALANTA*, de Zoltan Kodaly, interpretadas con mucho brío y brillantez por la orquesta y su muy capaz director. Tampoco tuvimos esa vez a nuestra vera a Claudio Monteflavo, nuestro estupendo Capelmaestre y musicólogo, embargado hace meses en la revisión de sus Trescientos treinta y tres *QUINTETOS DE VIENTO* y de su única *SONATINA PARA CLAVECÍN DESTEMPERADO*. Se sufre tánto en ésas y en otras semejantes revisiones. Díganlo, si no, los titulares revisores y super-revisores de la Trinca, en su tarea de releer y tratar de corregir la dizque *OBRA COMPLETA* del Lao Leo, de Beremundo, de Sergio, de Bogislao y de la cáfila innúmera de los sus Otrosyóes, Sosías, Dobles y Paniaguados, que son la demoníaca Legión. Y en ello están Aspasio de Afrodísides, Omicrón Obregón de la Omega y Lirón Lirónides --en Stockholm-- y el hermano Otto von Greiff --en el Altiplano--.

Oh vanidad de inanidades! Oh inanidad de vanidades!: Yo fice versos en rima terciana --cosa es pecado de adolescencia-- ansí como versos trabados de cienscia retórica: asaz cosa vana! Agora, mis versos...: bufón tarambana aduna el capricho con la impertinencia, los ritmos asorda, las rimas silencia... Son cantos de rana: diz la gente llana... La rana musíca, de timbre nasal e irónico. Oh músicas plagadas de duro encanto, suaves disonancias, limpidos desacordes! La gente llana diz que suena mal... Yo fice versos en rimas *sabias* en tiempo antefuturo: y estoy harto de tal simpleza hasta los bordes!... Y... En mi rincón le insuflo a mi fagote vientos de libre poesía. Vale, vale la pena: (como no brinquen multitudes en algarabía --bárbara tribu diapreada de achiote-- y aunque no salten soledades de Góngora y Argote...): ¡surta clara, serena, sincronizada esbelta Arquitectura, Música pura, libre Poesía! En mi rincón le insuflo a mi fagote vientos de libre poesía! Vale la pena, vale: y así chillen don Pánfilo, don Zote, doña Carraca, doña Chirimía: toda la trinca! todo el cotarro! el zafio lote!... ¡como apruebe la Onfale cuya rueca devano, Esfinge Obscura, sóla Aventura, mía Fantasía! --En mi rincón le insuflo a mi fagote vientos de libre poesía. Vale, vale la brega: muy ronco el timbre para el flébil estrambote de mi Balada? Muy áspera la voz? La melodía muy tosca? A los oídos es azote mi trova nocharniega?: No me importe!: si ríspida y si dura, de ésa sólo se cura la Musa mía! En mi rincón le insuflo a mi fagote, --don Pánfilo, don Péndolo, don Zote, doña Carraca, doña Chirimía-- vientos de libre y pura y de díscola y recia poesía.

No siéndolo mucho, es más cómoda --para Otto, en Bogotá-- la revisión y corrección de las barrabasadas de la presunta *OPERA OMNIA*, que para Lirón Lirónides, Omicrón Obregón de la Omega y Aspasio de Afrodísides, en Stockholm: porque Otto

no tiene que discutir con nadie, y aquí se arman qué trapatiestas, qué guazábaras y qué aquelarres --de búhos y de Brújulas--, en que intervienen los tres benditos mártires revisores y los treinta y tres otros cómplices y fautores --o encubridores-- de la tal ópera omnia presunta, y cada cual dice y contradice, niega y reniega, suprime y adiciona, tacha o tachona, su-raya o vela. El mismo Lao Leo a quien ya la cosa ni le va ni le viene, de vez en vez interviene --muy ponderado y escéptico-- y conceptúa desde Rigel (en Orión) como si no hubiera tomado parte en la aventura de urdir ese descomunal Disparatorio Pan-poético. Y así será cuando el lo insinúa veladamente, que no lo dice enfático. Lo que si dice, muy afirmativo, es que se va a dedicar a escribir sus poemas, los suyos, cuando editen (si la editan) esa tal *OPERA OMNIA* en la Villa de la Candelaria de Aná del Aburrá. Entonces si se sabrá del Lao Leo y de sus poemas: Para decir es tarde lo que jamás se dijo? Temprano todavía... Temprano todavía para nunca decirlo...

Buenas Noches Amalasunta! Salud, Aludes de salud, Oriana.

11 X 1959

Ver *NOCTURNOS DEL SOLITARIO* (Nº 8) - *FACECIA y AIRE PARA FAGOTE* (en *VARIACIONES ALREDOR DE NADA - OBRA POÉTICA*, Tomo 2)

VII

Porque ambulamos unos cuantos días, en compañía de Torsten, por el Sur de Escandinavia, hacia Lund, Fielie y Malmö, habíamos dejado descansar a los nuestros pacientísimos oidores --presuntos-- y al Chaliapin del Combeima, nuestro abnegado vocero. Como esa ambulación la motivaron hondas, antiguas e íntimas razones muy personales --de familia, de clan, de tribu--, no viene a cuento el relatar las incidencias de ese Viaje Sentimental. Quizá más tarde, cuando todo ello se haya transformado en elementos poéticos o en material inmaterial como para utilizarse en las *MEMORIAS DE BOGISLAO EL PARAMNÉSICO*, tornaremos a él y llegará --con nos-- gravemente discantado por nuestro Taltibío, a los oídos de los desprevenidos presuntos escuchas de nuestro *DISPARATORIO EN MI SOSTENIDO Y EN YO MUCHO MÁS QUE MAYOR*. La eternidad futura..., extraño misterio, la eternidad pasada, misterio más extraño aún. Esas que tu recitas, son cosas del Viejo Hugo, Pentademón. No olvides las comillas, cuando lo escribas por ahí... Y qué te parece, es decir: qué le parecería a él, a Víctor, la eternidad presente? En cuanto a nos...: Con la eternidad pasada ya nada más tenemos que ver, con la futura tendremos que ver muy poco, que el tiempo apura: pero con la eternidad presente claro es que si, Pentademón amigo. Y cómo es larga y cómo es lenta, sobremodo lenta,

y cómo no varía ni en ritmo, ni en color, ni en melodía. Monótona, monótona. Monótona e isocre. Isocre, isocre, y Adagio molto quasi grave, siempre, y sin la más leve, sin la más tímida modulación. Oh, Platitud! Oh Platitud! Oh Platitud! Qué rezongas, qué gruñes, Aspasio? Qué refunfuñas? No acepta tu pánfila ortodoxia eso de la platitud? No aceptas el concepto? O es la voz en sí lo que rechazas, lo que te crispa? Házte ver de Pantonto Bandullo nuestro escarmenador de vocablos dudosos. E investiga por tu cuenta, Aspasio de Afrodísides. Déja de ser tan timorato. No retiro ni la parola ni su contenido. Oh Platitud de Platitudes! Consulta --para que te tranquilices-- con alguno de esos *opifex verborum* de la Trinca, con alguno de los trece en docena que se las dan (a hurto) de etimólogos homólogos, y a quienes se las prestamos de etimologizantes: Celsius Cartesius Exegesius, Proción Pentagramático, Dídimo el Escoliasta y Prosódico o el Lao Leo, que también esculca y escudriña y excarcela, cuando no inventa o muda y acomoda, y mientras no sufre de su paramnesia aguda crónica ni se pasea por los laberintos de la floresta babel-leónica logogrifaria. La eternidad presente es, entonces, la platitud. Oh Platitud! Ya está aceptada la platitud? La eternidad presente, plana, llana. Planicie intérmina, llanura sin linderos. Plato pando sobre plato pando. Nada en dos platos pandos. Pero... por qué? Y qué? Profesamos

los principios de Abulio Oblomov el Nonchalante, y profazamos toda actividad. Profazamos, si, Meser. Profazamos toda actividad y profesamos la acinesia total, psíquica --diferente de la inercia-- y abominamos --repetimos-- (sin decir mal de ello) de todo lo que contraríe el No Hacer Nada, nada, nada, pero nada, ni nada deshacer. Sí, Meser, si Madona: Qué Colonia de Budas estamos hechos (echados en nuestros lechos metafísicos), en Svérie --sí, en *Svérie*-- los ex-Titanes -Laboradores (intelectuales) de Antaño. Laboradores (aunque no Titanes) seguimos siendo --atemperados--, en los mesteres vegetativos, de rutina: para no aburrirnos tánto! cotidianos, Tánto! Tánto! Oh Tántalos! Claro que también flaneamos por las rúas, los malecones, los jardines, los bosques, los lagos y canales. Oh bosques! Oh jardines! que Otoño dora y grana! Obvio que nos recluímos (y allí nos embelesamos) en las Salas de Concierto y en las de Exposiciones y en los Museos y en las Bibliotecas y en las Librerías. De sobra decir que --sin mucho provecho por ahora-- estudiamos el idioma de Swedenborg, de Thorild, de Almquist, de Tegnér, de Strindberg, y de las Súlveig y de las Birgittas, y releemos y leemos --en idiomas ya no árduos-- (con mayor fruto), pero... nada más por ahora, mientras tánto... Oh Tántalos! Por de contado (y vuelto a referir) que también hablamos, discutimos, peroramos, vociferamos en nuestros Sanhedrines

y Dumas y Concilios --maguer o Magüer arios y no Artagnanes ni eclesiásticos. Aunque no eclesiásticos, ni Dama de las Camelias ni Sefarditas. Ecuménicos si somos pero nada cismáticos por más que la nuestra Cofradía o Cafarnaúm vive en permanente discordia --no disonante sino eufórica--. Y asistimos --cuando no lo logramos evitar-- a Recepciones y Coqueteles. Por ventura (hasta el momento --con una excepción--) sin meternos en los trajes de luces y sin las condecoraciones (que las dejamos --de yapa-- en el Cuarto del Búho, al cuidado del Arquitecto y mono Camargo). Anoche, en la Embajada de Venezuela, volvimos a vernos con el Gran Viejo Parr y a platicar con él. Allí, primero, y luego por las calles, peripatéticos --un breve lapso--. Y después en el nuestro habitáculo: porque las calles no nos acogieron muy calurosamente, qué vá! Nos recibieron con un (1) grado bajo cero. Brrr! Por vez primera ayer, 23 de octubre, vimos nevar los de la Trinca. Y qué cosa de maravilla. Sépanlo pues, nuestros biógrafos: Vimos nevar ayer por vez primera. Hace tres días que la temperatura está entre menos un grado y cinco grados. Fichtre! Brrr!

Si, amigo Don Lao Leo. Le repito: Yo soy el Gran Viejo Parr, viejo (dicen) desde 1635, como ese colega suyo de quien me habló la vez pasada, aquí mismo también y en la celebración del Décimo Aniversario

de la República Popular China. Es egipcio su amigo Don Kefrén? Lo desmomificó la Cofradía así como descongeló a Don Gaspar de la Noche? No. No. No. Nada de eso. Es confusión suya, Gran Viejo Parr, debida al Máo-Tái que bebiéramos, contemporáneo de Confucio. Ni es egipcio, ni es ex-momia (aunque si lo parece como momio --de magro--) y de monio (que es ganga), ni es el conocido Faraón --apenas su tocayo--, ni es pariente de las Pirámides. Las conoció, sí, cuando apenas levantaban dos palmos del suelo. Algunos efrenólogos de El Automático (Ateneo de altos estudios) creen que una de las Pirámides ha de ser algo suyo, como que lleva su nombre. Piensan que es su hija adoptiva o putativa. Infundios de los revisionistas. Fantasías de gentes desocupadas y aficionadas al néctar. Nada de eso es cierto, aunque no inverosímil. Le empezaba a decir, Gran Viejo Parr, que mi venerable amigo Kefrén no es egipcio, ni es el mentado Faraón, ni ha estado nunca, hecho momia, por los lados del Nilo. En Colombia se tiene el Borbón en Icononzo, el Valois en el Chocó, el Kefrén en el Altiplano, el Moctezuma en Pasto, el Doria en Popayán, el Karageorgevich por doquiera. Hubo un Faraón (Pertuz) en Barranquilla, un Plantagenet (Moore) en Bogotá y un Rey Gambrinus y un (café) Windsor, allí mismo. Julios Césares y Aníbales y Menelaos los hay a porrillo. Existe un Carlos V. Rey. Un tío abuelo nuestro

se llamó Napoleón. Y a principios del siglo o poco después pudimos conocer a Don Wáshington (Plata). Y unos amigos nuestros, de Puelenje, los toronjos López Narváez, son de la Casa de Orange --según Otto--. Hubo un Lorenzo el Magnífico, en Sonsón: Don Lorenzo Jaramillo pues... Bástа! Basta! Don Lao Leo! No era para tánto! Pausa. Escanciamos las copas nuevamente. Y prosiguió (ahora el Gran Viejo Parr) por otra vía. Es, nuestro amigo nuevo, un vejete --con perdón-- asaz jacarandoso, desabrochado charlatán, buen catador de vinos y de viandas (y de alcoholes otros) y un poquitín chismoso --sin malignidad ni ponzoña--. (Sumas). Allá, en la Embajada de Catay, del ex-Celeste Imperio, avizoraba, oteaba --vigía--, iba de grupo en grupo, copa en mano. Pesquisaba, inquiría, discreteaba. No desdeñaba tampoco los exquisitos platos diversísimos del *buffet.* Es algo de portento la cocina chinesca. --Amigo colombiano: allá en la Embajada China hablaba usted con un poeta sueco y con su esposa --poetisa-- en castellano, con el barón Erre --sueco, de Sconia-- en francés, con tres o cuatro rusos, un polonés y seis o siete chinas y chinos. A estos últimos --eslavos y orientales--, en qué idioma les hablaba? No sería ni en el *homo -idiomo* ni en esperanto. Pues, oh Gran Viejo Parr, les parlábamos en el mismísimo neo-papiamento leogreiffiano, enriquecido con saltonas voces chinas,

armenias y rusas, mongolas y bengalíes... y sazonado con raíces latinas, sánscritas y griegas.

Voy a contarle, Gran Viejo Parr. Hace diez? Quince años: Thornton Wilder llegó a Bogotá y quizo hablar con nosotros. Nos fué a buscar a la Radiodifusora Nacional, donde *hacíamos* entonces *EXTRAVAGANCIA Y CAPRICHO* (también *BAJO EL SIGNO DE LEO*, como esta dizque *CORRESPONSALÍA DE STOCKHOLM*). Mi inglés, casi nulo. El español de Wilder por allá se las iba. Un litro de whisky obró el milagro. Quizá fueron dos litros. Y nos entendimos en español, en inglés, en francés, en griego y en latín. Platicamos cinco o seis horas. Un poco de cada idioma, un mucho de buena voluntad mutua y el mutuo interés. Y la asesoría del whisky, que ya es asesoría. Aunque asesoran mejor --a mi juicio y paladar-- el Cognac, los aguardientes --las aguas de vida todas, sin olvidar el Máo-Tái, la Vodka y el Slivovitza ni la Ginebra. Con asesorías de esas habla hasta nuestro compañero Maese Retácito el tartamudo. Salud! Gran Viejo Parr!

En cuanto a Kefrén, al Adón de los Adones, dejémosle un rato en paz, y encomendémoslo al Gran Lama. Y veamos a Palinuro otra vez, como lo vimos: Pirueteando carnavalescamente por ebriedades de vinos acedos de sus viñedos, carnavalescamente pirueteante así le he visto! antitético símbolo

imprevisto. Volcando orquídeas de sus ánforas, vino de las cráteras, como un mancebo de Dionisos ágil de euforia y de dinámica danzante cruza las arenas del anacrónico camino. Volcando sus ánforas (como un mancebo de edades helenias o del Lacio de Horacio y Virgilio, y de Petronio...), volcando sus ánforas, vertiendo las cratéras de voluptuoso vino... Sus ánforas (grávidas de inauditas decadencias y de angustiados filtros y perversas palabras, donde el dolor y el miedo se encadenan a una risa de hastío). Volcando sus ánforas, vertiendo las cratéras de perfumado vino. Mefistofélica, hipersatánica ironía: fríamente tu saña faceta, ironía, el doliente artificio de esa su carne romántica, romántica y triste... Paradojal poeta! Juguete del trágico signo! Paradojal poeta, por la pánica vida magníficamente compleja! Vertiendo de su vino, volcando orquídeas de sus ánforas colmadas! Danzante cruza por las sendas del simbólico exilio. Como una música bárbara que oyen las místicas estrellas! escúche así el Dolor en su camino el poeta: como Odiseo a las Sirenas! (Y escúche a las Sirenas --jamás como Odiseo-- el vate venusino: volcando sus ánforas, vertiendo las cratéras de balsámicos filtros!). Agil de euforia y de dinámica danzante cruza las arenas del anacrónico camino! Pirueteando carnavalescamente, carnavalescamente pirueteando, así le he visto, ¡antitético símbolo imprevisto! Conque así viera usted, Don Lao Leo,

a Palinuro? Y es ese que está ahí, bebiendo aquavit, el mismo Palinuro? Habrá sufrido mucho el pobre, según está de mohino y de cariacontecido.

Al fin se fué el Gran Viejo Parr. Antes de nuestra excursión por el sur de Sverie estuvimos en la Konserthuset, primero para escuchar al enorme Geza Anda quien tocaba dos *SONATAS* (de Haydn y de Brahms) y *24 PRELUDIOS* de Chopin. Inútil hablar de la calidad extraordinaria del pianista, ni de las obras que ofreció a nuestros embelesados oídos. La *SONATA* de Joseph Haydn era la en Fa mayor (quien sabe cuántas sonatas en Fa mayor compusiera Haydn). La soberbia, dificilísima *SONATA* de Brahms fué la opus 5 en Fa menor. Qué bella obra y qué prodigiosa la ejecución de Geza Anda. Anda, ánda. Así mismo tocó los *PRELUDIOS OPUS 28* de nuestro caro Federico. Luego, al día siguiente, oímos el *PRELUDIO DE LOHENGRIN*, la *SINFONÍA TERCERA* de Allan Petterson (sueco, nacido en 1911) y el *CONCIERTO PARA PIANO, NÚMERO 5*, de Beethoven. Orquesta Filarmónica de Stockholm, dirigida por Sixten Ehrling, y Clifford Curzon como solista. Formidable el solista. La obra de Petterson es muy interesante y nos agradó muy de veras. Al regreso de Lund, asistimos a otro Concierto: Dirigió Hans Schmidt-Isserstedt. El solista era León Spierer. Y las obras, las siguientes: *SINFONÍA CUARTA* de Dag Wirén (sueco, nacido en 1905) el *CONCIERTO PARA*

VIOLÍN (1939) de Hindemith, y la SINFONÍA QUINTA de Chaikovski. Muy importante la SINFONÍA de Wirén. Muy bien presentada la de Chaikovski. Pero lo extraordinario fué el CONCIERTO de Hindemith! Optimo el solista. La orquesta y el Director, en todo el programa, de primera. Y no hay tiempo para detalles ni tengo a la mano a ninguno de los musicólogos del Equipo. Buenas Noches...

26 X 1959

VIII

Se aplaza tratar aquí de la cuestión de reportaje (publicado en un diario de Stockholm) en el que irrumpe Jorge Zalamea y habla de nos (el Lao Leo) y de los Von Greiff de acá que nos convertimos en los De Greiff de allá. Se aplaza mientras nos enteramos más y mejor de lo que realmente dijo nuestro amigo Zalamea. *No sea bobita* le diría a la reporteadora o reportajeadora... Y quién sabe (por el momento lo ignoramos) qué más le diría y cómo lo entendería la sueca. Lo que nos parece raro es que Jorge esté enterado de algo que yo pensé que no sabíamos sino doña Luisa, don Carlos Segismundo, el doctor Reverend (que la atendió en Santa Marta) y yo, que leyera en el DIARIO de don Carlos la referencia al estado de gravidez de mi bisabuela cuando arribaron a Colombia. Claro que Zalamea pudo haberlo deducido

si sabe la fecha exacta del nacimiento del primer de Greiff en Antioquia (27 de mayo de 1826). Bien.

Después de andar en dimes y diretes, luego de estar o haber estado en dares y tomares, Bogislao --contrito-- va a retornar a la escriptura de sus *MEMORIAS PÓSTUMAS*. De las *MEMORIAS PÓSTUMAS DE UN PARAMNÉSICO* (porque las *MEMORIAS DE UN AMNÉSICO* son las del gimnopédico Erik Satie). Desde cuándo se desentendió Bogislao de sus Memorias y de las de su Espolique y de las de sus Paniaguados? Diez? Quince? Diez y ocho años? Desde cuántos años ha, Beremundo? Sábelo Cronos...! Como los nuestros ficheros *yacen* hipotéticamente en el Ex-Cuarto de El Búho, nosotros no lo sabremos nunca. Pero como todo importa una décima de ardite (si no una centésima) y una millonésima de bledo (y la sentencia es del propio Bogislao, no tan peor Salomón), pues nuestro amnésico de antaño, ogaño paramnésico memorialista --memoriógrafo es mejor-- las reanudará el 13 de noviembre y empezarán en la misma fecha de 1958. Y empezará --sin duda-- Bogislao, diciendo: La Madona, salud!, festejó mi regreso del mi cuasi luengo viaje de entonces, por Sverie, Moskovia, Katay, Yugoslavia, Austria, Alemania y Lutecia. Suntuosamente festejado mi regreso, pero... Pero no nos anticipemos, que hoy es apenas 9 de noviembre, y que nosotros no somos

Bogislao. Eso será para la próxima, si la próxima ocurre, que no sábese --tampoco-- si se desea la próxima y si Bogislao blandirá o no la péñola memoriógrafa. Cuando estéis hartos, pues avisad, que la cosa se hace porque me o nos divierte, no porque nos o me entretenga (galiparlando).

No ha vuelto a nevar. Parece que la nevada del 23 de octubre fué preparada para nosotros, fue una atención de la casa... Cómo son de *formales* estos suecos, dice Palamedes. Sabían que estábamos interesados en ver caer la nieve. Y qué me dices del frío, Lirón Lirónides? Tres, cuatro grados bajo cero. En Bromma ha bajado hasta los siete grados. Pero acá --en serio-- está entre tres y cuatro sobre y tres o cuatro bajo cero. Y Andrés Celsius, astrónomo sueco, fué el inventor del termómetro sueco: primero marcó como *cero* el punto de ebullición del agua y como 100 grados su punto de congelación. Fué su coetáneo Lineo quien le indujo a invertir la escala. El resultado final --léese por ahí-- fué el práctico termómetro centígrado que se viene usando desde hace dos siglos. También se lée que Carl Wilhelm von Scheele, en 1717?, descubrió el oxígeno y otros elementos, y que es de 1716 la edición de una revista técnica en Svérie: *DEDALUS HYPERBOREUS*, nada menos que de nuestro colega el científico y filósofo Emmanuel Swedenborg. Colega en cuanto a que tanto él como William Blake

y como nosotros conversa y discurre con personajes dizque muertos hace milenios. (Conversaban y discurrían ellos. Discurrimos y conversamos, aún nosotros).

Bueno. Digresiones aparte, luego de la anterior epístola a los *hachejotacekáes*, acaeció el Concierto del 28 de octubre en la Konserthuset, durante el que a nuestros oídos --y a los de los demás suecos-- se ofreció el siguiente programa: *VARIACIONES Y FUGA SOBRE UN TEMA DE MOZART*, de Reger; el *CONCIERTO PARA PIANO NÚMERO 20*, Köchel 466 (señor Mejía) de Mozart y *EL PÁJARO DE FUEGO* de Igor Stravinski. Careciendo nosotros de la asesoría de nuestro eminente Musicólogo el Capelmaestre Claudio Monteflavo, que no ha regresado de Yugoslavia, omitimos los conceptos técnicos, magisteriales, en torno a las obras oídas y a su ejecución.

Claudio Monteflavo viajó a Bled, a Zagreb y a Beograd, con el propósito de nos informar acerca del Torneo de los candidatos a desafiante del Campeón Mundial de Ajedrez. El Torneo terminó con el triunfo de Tal. Y Claudio está en Liubliana presenciando partidas posteriores rápidas --de ajedrez-ping-pong-- jugadas allí entre los aspirantes dichos y otros maestros. No se explica Monteflavo ni la caída de Tigran Petrosian a partir de sus partidas perdidas

con Gligoric y Olafsson, ni la pésima suerte de Keres (con sus partidas prácticamente ganadas que fueron tablas o derrotas). Pero esto no nos interesa sino a Boris y a mí, tan amigos de Tal y Petrosian como admiradores de Keres y de Smyslov, principalmente, y de los dichos amigos... Claudio Monteflavo, nuestro musicólogo, anda todavía por allá, bebiendo slivovitza (aguardiente de ciruelas muy recomendable, oh báquicos amigotes automáticos!).

Optimas las *VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE MOZART* del amigo Reger, y óptimamente tocadas. Para quien ha escrito o compuesto o descompuesto *VARIACIONES ALREDOR DE NADA* --toda la vida-- componer variaciones sobre un tema del divino Mozart --aparte de la cosa técnica-- no le parecería cosa del otro mundo, pero, qué obra bella la de Reger! Del *CONCIERTO* de Mozart --solista Robert Riefling-- ni hablar. Obra es que no se discute. Por su *ROMANZA* agrada hasta a las más elementales sensibilidades. Y el *PÁJARO DE FUEGO* de Stravinski, así como sedujo nuestras mocedades seduce aún nuestra madurez. El pianista, el Director y la Orquesta, de primera --Hans Schmidt-Isserstedt-- no tiene que envidiarle nada a von Karajan, a Mitropoulos, a Bernstein (digo entre los que conozco cara a cara, batuta en ristre --o sin batuta--). Para el 2 de noviembre se tenía anunciado (y los boletos adquiridos por nos para ir a le oír) un recital

de Dietrich Fischer-Dieskau: *LA BELLA MOLINERA*, de Schubert. El recital se postergó, pospuso y aplazó (como gustéis) para el 16 de noviembre, por enfermedad del *DIVO*. Pero el miércoles 4 escuchamos a los *VIRTUOSI DE ROMA*, que tocaron música de Vivaldi, del cura peli-rojo (como Claudio Monteflavo). Seis de los doce *CONCIERTOS DEL ESTRO ARMÓNICO*, opus 3: los numerados 4 - 3 - 11 - 7 - 12 - y 8, y un *CONCIERTO PARA OBOE* de la opus 8. Todo maravilloso --la música y la ejecución...--.

No obstante los propósitos, reiteradamente anunciados --a cada triqui-traque-- de retirarnos de la escribanía pública --de esa por lo menos--, que de la estrictamente privada, personal, nos hemos ido retirando paulatinamente --como tan graciosamente se dice-- o nos han hecho retirar conjuradas y conjugadas circunstancias de muy distintas índoles (a más de la indolencia...) ya que ese género de escribanía suele ser a base de correspondencia y unas veces no contestamos y otras no se nos contesta. Nuestros propósitos han sido --los anunciados-- en relación con la escribanía para ser espetada luego a viva voz, y esa es la escribanía pública propiamente dicha, y con la escribanía apenas sí pública en potencia (que es la escribanía para ser hacinada en los cartapacios, en los cuadernillos, en los mamotretos, y esa es la escribanía semi-privada, la propia o impropiamente escrita

apenas, por ahora, quizá para siempre jamás (amen). Escribanía sólo escrita y no leída siquiera ni roída por los ratoncillos: que no los hemos visto ni sentido aún por ahí laborando en nuestros papelorios. De esa escribanía cuasi privada, a nadie tenemos que dar cuenta, ni al mismo Apolo ni a la propia Palas, que no se curan dellas ni se curarían. Por ahí tenemos nuestra Minerva de Bolsillo. Para nos, para nuestros plúteos y silos, escribiremos o no, y eso a nadie le importa un pitillo. Habíamosle ordenado descansar por una quincena a la docena larga de grafómanos de nuestra Trinca, a los trece más empecinados y contumaces meneadores de la Péñola. Que descansen, nos dijimos, que descansen ellos, para que --merced a su descanso-- descansemos nosotros (los demás de la Trinca) y descanséis vosotros, cándidas víctimas inocentonas de esos sádicos, ensañados victimarios atroces. Descansaron ellos (los Trece). Descansamos nosotros (los Veintitrés) (que teníamos y tendremos que leer sus dislates para tratar de enmendarlos). Y descansásteis vosotros (los otros Veintitrés presuntos habituales audientes de sus pamplino-barrabasadas). Empero, hoy hubimos de aceptar que reanudaran sus actividades nefandísimas, vitandas...

Todas las cosas trujéronme fastidio. Todas las cosas que están sobre la landa yerma, todas las cosas que están bajo las nubes grises, y bajo las constelaciones iridiscentes. Todas las cosas trujéronme fastidio. Todas las cosas que están junto a la lujuriante Naturaleza (que decían los vates de antaño). Las que dicen los libros y recitan las gentes. Todas las cosas que canta el viento ronco o sibilante, las que canta la lluvia a la sordina, trémula, y las que callan en la atediada sima de mi cerebro. Todas las cosas trujéronme fastidio. Porque soñaba diferentes odiseas y distintos exilios y muy diversos éxodos. Y otra quietud: nunca esta plana sucesión de puestas de sol y de rubias auroras y de claros de luna (que decían los vates de antaño) Nunca esta plana sucesión de estribillos aburridores. Oh, qué catálogo de inepcias, qué maremagnum de majaderías! Todas las cosas trujéronme fastidio. Solía, --solía-- y aún suele ahora, la imaginación insurgente y arbitraria, irrumpir por fantásticos senderos de caza, por fantásticos senderos ilusorios, por fantásticos senderos de caza: Para cazar el cortejo de Orfeo, la Suite de Sheherazada, toda la fauna mitológica, y el tropel de los sueños!: Mariposas de Muzo, cuya azul diafanidad se roba el viento! Todas las cosas trujéronme fastidio.

Bien. Y qué?

Las flechas de mi carcaj todellas las he soltado. Unas pasaron las nubes. Esas el suelo besaron. Háylas ya por las estrellas pechos rompiendo de ästros, rompiendo constelaciones y mundos innominados, rompiendo los corazones de Boyeros y Pegasos, de Altaíres y de Arcturus y de Sirios namorados. Las otras yacen dormidas por los bucólicos campos: flechas que lancé a las nubes y que en la tierra posaron. Y otras vibran en los pechos de Gésslers y de bellacos, y otras vibran en los pechos de fabulosos centauros a los que quité las dulces hembras --que apenas raptaron-- y que ahora en mi cubil amamantan mis lobatos. Las flechas de mi carcaj todellas las he soltado. Cazador fuí por la selva de los ensueños

Bizarros: Ora cacé mariposas de azules visos y glaucos; insospechadas orquídeas; garzas de plumón nevado. Ora panteras y tigres y lobos y leopardos, y gorilas de Borneo y osos grises y osos blancos. Yo fuí cazador furtivo por las selvas de El Dorado, pesquisidor de escondidos tesoros jamás hallados, --tesoros de bucaneros y piratas-- soterrados en laberínticas cuevas, por islotes problemáticos. Yo fuí cazador furtivo por las selvas de El Dorado, explorador de infinitos, buzo de los oceános del absurdo y la quimera, de lo singular y raro... Las flechas de mi carcaj, mi carcaj abandonaron. Yerro --cazador inerme-- por territorios de espanto. Soy el huésped y el cautivo de mis dominios pasados. Acéchame la locura con ojos desorbitados. Espíame ya el cortejo del delirio y del cansancio: (los mendigos de Callot, los hoffmannescos relatos, los aguafuertes de Goya, las pesadillas de Edgardo...) Fuí cazador de imposibles! Yerro --cazador baldado-- por las selvas del ensueño que fueran mías antaño...

Déjate de leer naderías, Palamedes, y vamos a escuchar a Irmgard Seefried --al piano Erik Werba-- los *DIEZ Y OCHO LIEDER* de Franz Peter Schubert. Qué grabación de prodigio!

9 XI 1959

Ver *NENIAS* (II y III) (en *LIBRO DE SIGNOS - OBRA POÉTICA*, Tomo 1)

IX

Es claro y es notorio, oh abnegados valvasores!, que he obtemperado, obediente, sumiso sumamente, al mandato del imperativo categórico (meramente hiperfísico, y por consiguiente, menos que nada metafísico: inoperante); al imperativo categórico (pero transitorio) de Maese Bogislao, musicante peregrino, cuyo imperativo categórico suele pasearse --modulador-- por tonalidades muy diferentes de las en que no se pasea el mío --no se paseó--, que, estático, posa ahora (nada extático, qué vá!). Estático, mientras escucho --a la radiodifusora sueca-- un programa al que no asistí en persona (hace veinticuatro horas) por hallarme anoche (y desde el 11 de noviembre) con pocas ganas de salirme de muy dentro de mí mismo, de echarme por las calles y malecones, y de penetrar, señero, severo, huraño, hastiado, acerbo, al recinto bullente de la música, superpoblado de turba extraña (aunque, por suerte, también desconocida, para el caso de haber asistido...). Los 11 de noviembre y no por cuenta de Cartagena de Indias, el Lao Leo de mí se reconcentra e introvierte muy más que nunca y se aísla mucho más que siempre. Y así en los días que les preceden y en los subsiguientes (por razones para él y para nos potísimas, de alta y profunda valía emocional imponderable y de obvia incomunicabilidad para las gentes a quienes no les va ni les viene, que es proceso

de suma intimidad y procesión de las que van por dentro. Punto.

Claro que --transitoriamente-- he obtemperado al mandato del mentado imperativo categórico Bogisláico, del Camarada Orate (su imperativo más o menos categórico, es casi el mismo imperativo Beremundanal, del Camarada Lelo), y como todo ello, el mandato, el imperativo y lo entre líneas, se conjuga (en pasiva) con mi propia desgana y con mis ocios sin empleo, pues héteos al Lao Leo de mí, más que nunca --pero como siempre-- solo. Solo conmigo mismo --si es en Mi-- o solo consigo mismo? (Si es en Sí, si es un Doble). Solo, veces en Sí, veces en Mí: oh! delicia inefable! oh! inenarrable horror! oh! qué deliquio masochista! oh! qué sádica tortura! Oh Sísifo! Oh Tántalo! Oh Atlas! Oh Prometeo! Oh Orfeo! Oh Leo!

Hamlet (ahora más vecino, geográficamente también) era no poco retórico (por fuera de enfático --a fuero de linfático y de nada flemático--) y no sólo por culpa de Shakespeare, que lo ponía a monologar escena tras escena, por si o por no (ser o no ser), a soliloquear de *lo lindo* y a *paso de vencedores*, con perjuicio notorio para o en notorio perjuicio de la pasional --nada ofelial-- Ofelia, a quien sin duda le petaba más el diálogo, y el diálogo mudo un poco más

aún, tan elocuente: como que suele ser más expresivo y --él sí-- funcional, convincente, categórico. Imperativo categórico, si los hay! En paz dejemos --Beremundo, Bogislao, Lao Leo--. a las Ofelias hamletianas: a las Ofelias, a las Onfalias, a las Odilias, a las Obdulias... y a las Anatolias: no todas ellas son crisálidad tan pálidad y tan gélidas: sólidas las hubo y las hay..., y páre usted, amigo, de enumerar y de contar, que con las fílidas y las hiperdúlidas no topó o no topa nadie o no hubo o no hay que porfiar con ellas.

Refiere el admirabilísimo, el inefabilísimo y habilísimo, el inconcuso apocrifario Apolodoro --en sus Inmemorables--, que allá (por Siracusa, de donde oriundo el prócer) y antes de iniciarse el Medio Evo, dió una vez cara a cara --él-- con Aspasio de Afrodísides, el Proto Mago, el Exégeta Estilístico de antaño, que andaba (el desvergonzado, *sin tantica*) de bureo en bateo, de holgorio en bebetorio, de meneo y remeneo en himeneo, de velorio sabatino saturnino, en venusino, en ciprino ofertorio: iba Aspasio de Afrodísides, de la del aborígen abalorio a la, con abolorio, del Orloff el más fino --de mayores quilates y mejores-- (en concepto de los más *altos heliotropos* diamantistas o de los topos engarzadores de remanidos tropos o de los más telescópicos orates). Irrumpe cierto *quídam*: hablas de Beremundo, el mejor de los Esopos? De Bogislao, el peor de los Socrátes?

O el antisocrátes absoluto: nada de esa exótica ruta y de esa antipótica cicuta: la senda de peluche y el Cognac --verbigracia-- son para Bogislao rumbo y meta, galardón y trofeo...

En qué demonios íbamos, Lao Leo? Ibamos --creo-- en que empezábamos a escuchar lo que dizque refería Apolodoro, por boca de Lirón Lirónides --presumo-- su amanuense y vocero: pero irrumpió el estentóreo Palamedes (creo) neciamente (y de esto si estoy harto seguro). Y el vocero de Apolodoro tomó soleta, se llamó andana... Se marchó, sin duda, a echarle el cuento a Gaspar de la Noche que es *todo oídos* (para él y sus sandeces) desde que está sordo. Y le recita y le recita al descongelado: Con viento fresco, ídos, ídos, ídos, fantasmas lívidos. Luengos son años y mucho --conmigo-- que estáis, fantasmas, fantasmas lívidos. Luengos son años... Desde ésos años: --ingenuo niño, boca fragante, rubias guedejas, ojos atónitos de verde y öro--; hasta éstos años: --turbio y mohíno, boca hastiäda, grises ojeras, duros, sarcásticos, áridos ojos...--. Luengos son años! Desde ésos años: --mancebo esquivo, boca anhelosa, negras ojeras, ávidos, ebrios, ingenuos ojos--; hasta éstos años, --de horror ahíto, boca sangrante, calva melena, ojos acedos de gris y rojo...--. Desde ésos años: --Werther gratuito, Manfredo Fosco, René tronera, Leopardi, Shélley, Sorel y Adolfo--; hasta éstos años: --burlón y frío, boca amargada, barba taheña, duros, sarcásticos, trágicos ojos--: desde ésos años: --Baco Dionysos, júbilo y danzas, boca sedienta, húmidos ojos de brillo erótico--; desde ésos años: --mancebo tímido, lúbrico y lúgubre fatal poeta, boca angustiada, rútilos ojos--; desde ésos años: --sátiro en rijo, boca gozosa, densas ojeras, ojos lascivos de verde y öro...--.

Luengos son años...! Hasta éstos años: --galán manido, boca anhelosa, boca sedienta, ávidos, ebrios, voraces ojos--; hasta éstos años: --acerbo, cínico, (desdén, desprecio, befante mueca) y errante,exórbite, y huraño y solo! Luengos son años! Luengos son años que estáis conmigo, fantasmas lívidos, fantasmas lívidos! Con viento fresco, ídos... ídos... ídos...!

Bien. Es decir mal, muy mal.

En materia de asistencia a acaecimientos musicales, hé aquí, Meseres, que el 16 de noviembre fuimos, Tórsten, Palamedes y yo, a escuchar a Dietrich Fischer-Dieskau, cuyo recital, anunciado para quince días antes, hubo de posponerse por enfermedad del *divo* cuyo *divo* es corpulento, digamos como Maese Mosadegh Mexía, pero es más alto, y aunque no tan bajo (cantante) --porque además es barítono mondo-- canta mejor que el benemérito Chaliapin del Combeima (concepto de Claudio Monteflavo, nuestro Capelmaestre y Musicista, que comparten Bogislao, Palamedes y Beremundo, y que no osa compartir el Lao Leo, que es tímido y que no desea hacer llorar a nuestro desolado locutor-lacrimógeno). Dietrich Fischer Dieskau cantó el ciclo de *LA BELLA MOLINERA* de Franz Peter Schubert (el von Lieder de Agustín de Francisco) --al piano Karl Engel. Sin comentarios, meseres. Sin elogios. Sólo que, al día siguiente se adquirió la grabación del Ciclo: por él cantado, aunque con otro pianista, excelente también: Gerald Moore.

Dos días después de *LA BELLA MOLINERA*, se presentaron ante nos *LAS ESTACIONES* --no conocíamos las estaciones porque en el Trópico no las hay --primo-- (ahora apenas nos estamos enterando del Otoño gualda y del Invierno níveo) y porque de *LAS ESTACIONES* de Haydn sólo habían llegado a nuestros oídos --en grabación-- trozos *sueltos*, fragmentos aislados. De *LAS ESTACIONES*, sí, venerable Efrén, de vuestro contemporáneo Haydn. Y magnífica su presentación primicia --para nos--: la Orquesta Filarmónica de Stockholm, dirigida por el Maestro Hans Schmidt-Isserstedt --superexcelente--. Los Coros así mismo (de la Musikaliska Sällskapet, conducidos por Johannes Norrby. Y qué solistas!: la diminuta soprano vienesa Maria Stader, el tenor Richard Lewis y el bajo-barítono Erik Saeden. Dos días después fuimos al recital de címbalo de Ralph Kirkpatrick. Sobra hablar de su calidad de él y de la del programa: *CHACONA* de Jacques Champion de Chambonnieres; *CONCIERTO ITALIANO* de Johann Sebastian Bach; *LA TENEBREUSE, LE CARRILLON DE CITHERE* y *LES BARRICADES MISTERIEUSES*, de François Couperin; *LA VILLAGEOISE, RIGAUDONS, MUSETTE, TAMBOURIN, SARABANDE Y GAVOTTE,* de Jean Philippe Rameau; la *PARTITA NÚMERO 1* de Bach y *SEIS SONATAS* de Doménico Scarlatti. Y de adehala dos bellos trozos por nos no identificados: que no nos asistía nuestro musicista titular, Claudio Monteflavo, dedicado a escuchar --en grabaciones--, día tras día, el *ORFEO* de su tocayo

Claudio Monteverdi y las Canciones todas de Modest Petrovich Musorgski: Es ésta la noche cribada de estrellas?

No, meser, es otra noche (como que son las cuatro de la tarde en el reloj, y la neblina no deja ver las posibles estrellas).

Manteo raído de poeta pobre.. es ésta la noche cribada de estrellas parpadeantes, (taberna donde beben su luz mis sueños sitibundos), --cálidos vinos, ásperas ginebras suaves, whisky; vodka que apuré con Musorgski; ron antillano: fuertes mixturas beben mis sueños en la taberna de la noche--: es ésta la noche?

--No, meseres, es otra noche, pero...: Es ésta la noche donde canta el Silencio? Es ésta la noche henchida de *Inconclusas* en gérmen, grávida de la *Décima Sinfonía*? (Y cúyo el Sordo, y cúyo el Franz, para el pergeño?) Es ésta la noche donde canta el Silencio con voz alelada *Los Cantos y Danzas de la Muerte*, *La Muerte y la Doncella*, o *El Rey de los Alisos*? Es ésta la noche de las soledades fecundas? Aquí erigí la torre de mi aislamiento para escuchar las músicas recónditas y disparar mis flechas a los astros. Es ésta la noche morena. Es ésta la noche que cribaron mis flechas. Y es sangre de astros la que tachona el ceñidor de la noche?

No, meseres, es otra, es otra noche. Las cuatro de la tarde, y es de noche hace rato. En la radiodifusora *LAS BODAS DE FÍGARO* por la ópera sueca. Cantada en sueco! Pero muy bien cantada y muy bien tocada. Y el Lao Leo la escucha solitario porque toda la Trinca anda en las calles. El Lao Leo escribe sus naderías y escucha a Mozart. De rato en rato una porción

de Courvoisier. El habitáculo, es decir, la Suite o Secuencia de habitáculos que ocupamos los Treinta y Siete integrantes de la Cofradía de Poetas Migratorios --los 37 aquí presentes--. El múltiple habitáculo: porque fué menester tomar en arrendamiento, en un bloque edificado, de siete pisos, catorce departamentos: dos en cada piso. En Cinco de ellos Diez cofrades, en los Nueve otros --más espaciosos-- Veintisiete se acomodan mal que bien. La mínima Discoteca y el artilugio que la anima, están en el Habitáculo Número Uno, sito en el piso segundo (es decir en el tercero). Es la residencia de Tórsten y de el Lao Leo. También está en el la Bodega (la bodeguilla mejor dicho), por modo que es, el Habitáculo Número Uno, la Sede, el sitio de las reuniones de la benemérita Trinca o Cofradía, la Sala de Conciertos, y el Neo-Automático. Sólo que no hay asientos sino para Diez y Seis y vasos y copas para Diez y Ocho. Seis copas para el Cognac, Seis vasos para el Whisky (o el vino o la cerveza oswaldiana), Seis copas para el aquavit (y similares). También hay Seis vasos para el agua, que --por agüero-- no se utilizan con otro líquido. Se omitió escribir la semana pasada porque se resolvió --en plénun-- dejar en vacaciones perennes a todos los otros vácuos escribidores desganados, y había necesidad de conceder vacaciones transitorias a los más --aún-- desganados audientes. Los otros escribanos, los no

dados de baja todavía, apenas convalecen... Pero ahí va ésto. Hubo que atender --solícitos-- a nuestros lesionados conmilitones utilizables: a Beremundo, que la metió (la patita) y adolece de una torción del tobillo, a Bogislao, que la dió (la patita) y quedó con meras tres (aparte de que dió la mejor o *menos* peor) y al Lao Leo veteranísimo, que es cuadrumano y dió uno de sus cuatro brazos a torcer, y váya que se lo torcieron, y cómo! Y era el brazo que enalzaba, izaba y enaltecía para decirles ¡Salud! a las bellas. A Bogislao se le buscó una patita artificial, de chopo, primorosamente tallada. De chopo calvo, naturalmente. Tallóla Gaspar de la Noche. El Trio está en convalecencia. Pero --qué guama!-- escribiendo...

23 XI 1959

Ver *RELATO DE DIEGO DE ESTÚÑIGA* y *3 NOCTURNOS DEL EXILADO* (Nº 1) (en *VARIACIONES ALREDOR DE NADA y LIBRO DE SIGNOS - OBRA POÉTICA*, Tomos 2 y 1)

X

Díceme Palamedes: Hé releído, perilustre Lao Leo, --cuarenta años después-- y todavía en la misma traducción, centenarista, al francés, la cual parece recortada no poco, en virtud de la absurda costumbre gala de acomodar el texto a un determinado número de páginas. En ésa época era lo más corriente: en esa forma, en ese estilo de traducciones cercenadas conocí

por vez primera (cuando mis mocedades) --en menos de la mitad de las páginas precisas para la obra, las obras de Dostoyevski, de Gogol y de Tolstoi --y tántas otras!-- que vine a conocer en su integridad muchos años más tarde. Ah! sálgome de los carriles con frecuencia, y se me estaba olvidando. Díceme Palamedes: hé releído *EL MARAVILLOSO VIAJE DE NILS HOLGERSSON A TRAVÉS DE SUECIA*, de Selma Lagerlöf (Autor *demodado* aquí, según refirióme una estudiante de literatura sueca y sueca ella). Aquí priva --agregó-- y lo he leído además, por ahí en una monografía de un viajero francés: aquí priva --por un año-- el último premio Nobel. A propósito: todavía no conozco la poesía de Quasimodo (o de Quasímodo): como resulte más cómodo: que de ambos modos lo hé oído escandir, a ítalos no propiamente literatos es verdad. Pero ya lo tendrá traducido nuestro buen amigo el infatigable Carlos López Narváez --el Toronjo mayor-- que no pierde el tiempo ni las deja caer así no más. Qué buen toronjo orondo el de Orange! Orondo y rotundo. No las deja caer, así no más, las toronjas... y las ase de los cabellos --las ocasiones de traducir-- dándole siempre al mollejón, duro y parejo. Todavía no me he explicado cómo se le ha pasado por alto, cómo no le ha metido el hombro a la versión íntegra de *LA LEYENDA DE LOS SIGLOS*, del Padre Hugo omniforme! Lo digo muy en serio, como buen lector del gran poeta Victor Hugo el *Victor Hugo, helás!* --de André Gide--

y para que por intermedio de López Narváez lo conozcan --no continúen ignorándolo-- los jovenetos literatos iletrados, los de la *cultura* hispano-franqui -platense meramente contemporánea y del calco despersonalizado.

Ahora estoy muy engolfado (qué bien!), muy metido en el piélago del *ORFEO*, de la *fábula musical*, de Claudio Monteverdi --de tan finas, sobrias líneas, tan hondo y trágico-- y en el piélago-archipiélago de las *CANCIONES* todas de Modest Petrovich Musorgski, ya más complejo, menos simple y diáfano, pero tan puro y de altura y de hondura y de ternura paralelas. Asesórame en el uno, Claudio Monteflavo, y en el otro Sergio Stepánovich Stepansky. Y estoy (claro) engolfado más y más en los Lieder, que siempre me sedujo ahondar en el binomio Música y Poesía, sin resultados aparentes (en la mi personal poético -musurgia o musológica-ilógica-poesía, en la o en las que persevero, no obstante --su-- para las gentes (para cuáles gentes? A lo mejor para las inexistentes gentes, entes) hibridez. No obstante su hibridez: pero las gentes (si en realidad las hay que aún recuerden cómo alguna vez reaccionaban) saben menos, siempre, que uno. Después, vueltos exégetas estilísticos ex-cátedra, sabrán un poco más o querrán mostrarlo (para enseñarlo) y demostrarlo, sumamente didascálicos (Didáscalus pedantescus de la

sabihondería docente adocenada). Música y Poesía, si, Meseres, apesar de los alti-bajos --muy más bajos, hasta bajo cero, que altos, al nivel de la forma modal-- en que planean, casi a ras con el cero: en nuestro caso. Para decir es tarde lo que jamás se dijo. Temprano todavía para nunca decirlo. Es decir (para la gente llana, plana, roma): que nunca es tarde y que es temprano siempre todavía para decir no lo que no se dijo sino lo que se dijo y no se entendió, ni para dejar de decir lo que no se entenderá (si es el caso) sino harto y mucho después. Claro. Obvio. Elemental. Si no lo dijo el *ECLESIASTÉS* lo dijo Jesús de Sirach o alguno de los nuestros eméritos Apocrifarios. Oh papanatas! Oh papanatas del quijo!

Cantaba. Cantaba. Y nadie oía los sónes que cantaba. Metido por la noche los hilos teje de su cántiga: hilos de bronce que son los hilos ásperos de su tedio; hilos de sangre de su corazón, hilos de laboriosa araña --hilos de seda-- que es el ensueño que se arrebuja bajo su melena flava. Metido por la noche que le rodea con mallas de silencio, --muelles sillones de velludo--, mallas cariciosas como manos queridas sobre la sien afiebrada: Cantaba. Cantaba. Y nadie oía los sónes que cantaba. Su voz es como el eco de inauditas músicas, ni en los sueños sospechadas. Tañer de amorosas guzlas moriscas? De sacabuches y de flautas pastorales y de violas de amor? O el jadear ciclópeo del órgano que tientan los dedos o las zarpas de Bach y Haendel y de Franck? O el prodigio insólito que logra de la nada el milagro de la sinfonía donde no se funden y todas las voces cantan? Su voz es como el eco de inauditas músicas ni en los sueños sospechadas: o de músicas mútilas urdidas en la propia fábrica loca, de su cabeza: *porque se mata lo que se ama* decía

--mordicante-- el Réprobo: música supliciada! Cantaba. Cantaba. Y nadie oía los sónes que cantaba. Ni la selva, ni la noche le oía, ni tú, ni nadie, ni nada! Le oía el hosco cerco de la selva cerrada, cerrada como los oídos y los caletres de la gente tonta y chata? Le oyera la selva, le oyera si a gritos cantara --tal el viento y al modo de la tormenta: pero canta muy paso: si --a veces-- su canción es callada, muda, como los ojos abiertos, húmedos..., que no dicen palabra. Le oyera la noche, de tibias estrellas colmadas las sienes, de tibias estrellas estigmatizadas? Vestida de negro suntuoso le oyera la noche trágica cuando el vocerío del trueno y el zig-zaguear de los relámpagos? Le oyera la noche tácita cuando con paso desfalleciente cruza sus sendas la luna alunada? Le oyeras tú, la mujer ilusoria de ojos sombríos y boca macerada? Ni la noche, ni la selva le oía, ni tú, ni nadie, ni nada! Cantaba: El mismo no se oía la canción que cantaba.

Punto. Y hacía muy bien en no oírse. O irse o no irse. No hay otra...

Estudiamos, sí, Meseres --quier valvasores, quier pecheros-- el magno problemilla intitulado Música y Poesía, el problemilla mínimo diminuto, el ingente problemilla, pero no para resolverlo sino para nos entretener y solazar, solitarios, en el retiro de nuestra bicoca, de nuestro islote mudo, de nuestra propia mudez. Lo estudiamos, por sí o por no --entonces-- y escuchando a Monteverdi. Damos un salto largo: Y escuchando a Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Musorgski, Wolf y Schoeck (No tenemos a la mano --en la mínima discoteca-- a Duparc, Debussy, Fauré, Ravel,

ni a Richard Strauss ni a Sibelius). No queremos parar mientes en los Trescientos Cincuenta y Siete lieder de nuestro cofrade Claudio Monteflavo, *inspirados* (sic) en las cancioncillas de Lao Leo, de Beremundo, de Bogislao y de sus Otros-Yóes..., que éso no aprovecha sino para las OBRAS PÓSTUMAS del uno --el musicante-- y de los otros y de los de la reata --y esperamos que esas póstumas no sean próximas--.

Estudiamos el problemilla Música y Poesía, pero no de seguido sino a trancos espaciados, porque solicitan nuestra atención, nuestro empeño, otros quehaceres diversísimos. Verbigracia: ahora atendemos a la ubicación e instalación definitivas, a la distribución dentro del bloque edificado en cuyos siete pisos les conseguimos alojamiento a los que integran el resto de los otros papanatas y paparrasollas: de los Treinta y Siete cofrades que aquí ya han presentado sus cartas credenciales y han sido ya recibidos por su Sacarrial Majestad --simbólicamente: en la persona de el Lao Leo (cabeza monda de la grey) que en representación suya de él y de todellos viajó en carroza y en traje de luces. La distribución de ese saldo de sotapoetas sosías en los Catorce habitáculos --en los Trece restantes-- es como sigue: en el piso Cero (de Anders Celsius) es decir en el primer piso según la nomenclatura u ordenación de por allá. En el piso Cero (y hay dos pisos bajo cero): Diego de Estúñiga (semi español,

semi italiano --de Pistoia-- ex-condottiero) y Palamedes, griego, de Bugalagrande --creo-- que tampoco es menos hispano que cualquier otro y aunque Rufo y Cornelio no más latino que Simón, pero si casi tan grecolatino como los del Cumanday y del Otún. Estúñiga y Palamedes ocupan la habitación *a* del piso Cero. En la habitación *be* --en el mismo piso-- Ebenezer – ben – Platón – ben – Mordecai – el - Alelí y Palinuro. Ebenezer, ex-poeta-Rey-Mago. Palinuro, ex-piloto del navío Argos e idem de idem de la nao Hiperetusa, que continúa en carena --en carena perpetua--. En el primer piso (es decir, en el segundo), habitación *c* moran Gaspar de la Noche y Lirón Lirónides. Gaspar de la Noche, ex Poeta-Rey-Mago, ex-Congelado --tras 33 años de congelación en Korpilombolo. Lirón Lirónides, es un *gallo* que tenemos *tapado*. Ya os presentaremos a ese *gallo*: por ahora estudia a Gaspar de la Noche, convertido --éste-- en una incógnita sonámbulo luego de su descongelación, quizá prematura. En el mismo piso, en la habitación *d* están Sergio Stepánovich Stepansky y Harald el Obscuro. Sergio, ex-Cambalachero, fué compañero de Gorki y de Chaliapin, ergo, es, también, ex-Botero del Volga. Ahora escribe el *LEXICÓN DE HERR VON GREIFF* y el *CATÁLOGO DE SU COLECCIÓN DE BARATIJAS*, fruto de sus cambalaches de antaño. Harald, ex-Pirata Doñeador, asesora a Sergio, a fuero de semasiólogo, etimólogo y batólogo paramnésico --en el *LEXICÓN*--

y trabaja en su novela *LOS CIENTO VEINTISIETE HACECILLOS DE TIEMPO* (mas uno, veinte años después) todo ello bajo el signo de Xatlí. En el piso segundo --el tercero-- estamos --a vuestras órdenes-- el Lao Leo y Tórsten, Jefe --el Lao-- de la Tribu (ad-ínterim). Tórsten es su Edecán-Secretario titular, nominal. Ocupan la habitación *e.* En la habitación *efe* del mismo piso, vegetan Bogislao von Griphius y Beremundo el Lelo y Efestión el Glabro, Lugartenientes del Lao Leo, sus Senescales, Chambelanes, Cancilleres y Edecanes Secretarios Efectivos (pero efectivos muy poco). Los Veinticuatro otros Cofrades, de tres en tres por habitáculo, de seis en seis por piso, ocupan ocho habitaciones en los pisos tercero (cuarto) a sexto (séptimo). Son ellos Proclo, Alipio Falopio y Apolodoro; Baruch, Claudio Monteflavo y Hjalmar Faxe; Aspasio de Afrodísides, Erik Fjordson y Abulio Oblomov. Etcétera y etcétera y etcétera: toda la muchedumbre *nova et vétera* de versiparlantes. Ya se volverá sobre el tema y se dará la ubicación pormenorizada y la presentación si esquemática y sucinta del resto de la nómina y caterva, a partir de Proclo y hasta llegar al zutano de Zuyaxiwevo o sea Zozimo el Cínico. Zózimo el Cínico, insigne Sofista, cierra la lista de los aquí presentes vates migratorios (el resto dellos, que en este caso no *valen menos*, no ha llegado aún a Svérie, en Escandinavia): no se sabe cuando lleguen los otros Treinta y Seis Sosías, Dobles,

Otros-Yóes y paniaguados de Nos, el vetusto Skalde. Para decir es tarde lo que jamás se dijo. Temprano todavía para nunca decirlo. Hay qué decir --entonces-- lo que guardáis oculto, corazón hosco, espíritu señero, áspera fantasía? Lo que no vale ni para la alegría bullanguera, para el sarcasmo acerbo, para la vocería regocijada, el siempre nunca soslayado insulto procaz (para el proclive, el rahez, el estulto?). Hay qué decirlo, porque el tiempo no os fía, ya, ni más os avala. Hay qué decirlo: Lo va a decir el Búho --para que calle el Mirlo--. Lo va a decir el Búho, pero no todavía: dentro de una semana, si mejora el humor.

Palpitar azorado de alas en el vacío, de esa guisa los vagos anhelos. Murciélagos, pañuelos enlutados, revuelan los anhelos azorados.

Buenas noches, Alauda.

30 XI 1959

Ver *SONATINA EN LA BEMOL* (en *LIBRO DE SIGNOS - OBRA POÉTICA*, Tomo 1)

XI

Estamos pues, todavía, como cuando se iniciaron las vacaciones de esta corrresponsalía, desde Escandinavia, hace meses: es decir, que seguimos ignorando el sueco moderno --aún el básico-- tánto como Bernadotte y en determinado momento histórico crucial. No se si el ex-Mariscal, al cabo de los años

y harto más obligado a ello que Nos, logró aprenderlo. Sospechamos, sí, que nosotros los de la Trinca no lo sabremos jamás. Llegamos ya un poco vejancones. Yo --Leo-- no he disfrutado nunca de especial disposición para los idiomas, en particular para hablarlos, y conjeturo que cuatro cuartos de lo mismo les ocurre a Apolodoro y a Alipio (Falopio), a Beremundo y a Bogislao, a Claudio (Monteflavo) y al Catabacaulesista, a Diego (de Estúñiga) y a Dídimo (de Paflagonia), a Ebenézer-ben-Mordecai-el-Alelí y a Efestión (el Glabro), a Fabricio (del Dongo) y al Fabulador (Paradislero): se omite el resto de la nómina --dos por cada Inicial-- desde la G de Gaspar de la Noche hasta la Z de Zabulón el Porfirogeneta, en gracia a la brevedad. Hasta a Sergio Stepánovich Stepansky --poligloto de boquilla-- le ocurre lo propio. Dejemos esto de lado. Y dejamos de lado también, pero bien a la vista y al cómodo alcance de nuestros dedos plumíferos o dactilógrafos, toda referencia, por ahora, --y más en aquésta Estafeta-- a las hechas, a las fechas, a las fechorías supuestas o reales y a los dichos --puestos por nos en entredicho-- de la entidad o entelequia hasta hoy de nos desconocida, del Ente incógnito y recoleto, cuyas informaciones cromáticas queríamos puntualizar en ciertas de sus partes. Y casi que no atinamos en la puntualización, por nuestro vicio *inveterado* (cuál de los nuestros vicios --oh Kronos!-- no será inveterado?) de tomar las cosas

a la ligera --hasta las de potar--, a la pata la llana, picando aquí y allá, y, clarísimo, otrosí, que sin método *metódico* ni plan --o en plan de mera gorja--, a fuero de droláticos bromistas baladinos, por mor a la extravagación, y de conformidad con nuestra peculiar, peregrina metodología --*a rebours*-- sui-géneris: pero no abandonaremos, ni siquiera por lapso reducido, breve, el Tema --nadie lo tema--: principalmente en vista y consideración de y a que ese huidizo bichejo llamado Tema (por quienes andan a caza de él) parece que no pulula, ni redunda, ni prolifera, ni superabunda, sino que escasea; es el bicho dicho --parece-- de una especie que amenaza extinguirse, o, para decirlo entre comillas, *que tiende a desaparecer*. A nosotros mismos ya no nos queda --de la especie-- sino sobre media docena de ejemplares, ya muy caducos ellos, desmedrados, descaecidos, canijos, en vísperas o antevísperas del coma, camino para fósiles venerables. Siete, ocho, quizá nueve temas clasificados tenemos, apenas, en nuestro Jardín Zoológico, en nuestra vetusta arquilla de Noé. A todo neo-tema que se presente, por más glabro y más mondo que él sea, habrá que asirlo de los cabellos inexistentes, habrá que agarrarlo de la hipotética melena ida. Por suerte dizque hay también temas absalónicos como para aprehenderlos, ya de las ramas sujetos. Pero el proto-Tema dejado de lado, transitoriamente, lo guardamos en conserva, como a guisa de penúltima reserva, si en el tarjetero

-invernáculo, en salmuera o como sea, a que no se malogre o periclite o tome manidez u olor de santidad. En más y por lo de más y por fortuna, como ya lo habíamos insinuado al mencionar a quienes andan a caza de ellos, de los Temas, a nosotros, a Nos, aunque paupérrimos, siempre nos queda, nos quedará, el recurso de las *VARIACIONES ALREDOR DE NADA* o el de las *FANTASÍAS DE NUBES AL VIENTO*, inexhaustibles minas pródigas, generosos placeres, tesoros de Aladino o de Montecristo. Todo es tan relativo. Y --además-- es factible --cómo nó!-- (oh recursivos!) reacudir a la celebérrima Sintemática Pura --o no tan pura siempre-- y a la Sintematología Fáctica o a la Notemancia o Ex -Temancia abstractiformes, cabalísticas. El denodado Fabro paradislero --distinto del Fabulador-- o el mínimo Fablistán sin facundia, pero imaginadores y prestimanos, hacen, de baratijas y de zarandajas y de pedrezuelas, inmensurable torce. Torce que le daría, sobrándose, la vuelta a *nuestro Planeta*, a *nuestro* mundo ancho y ajeno, por el mismísimo Ecuador, a la altura del ombligo. O, de torce en torce --mínimas, minúsculas-- completando catorce cada vez (sin estrambotes) graves Sonetos o coquetos, flébiles sonetinos o gurruminos, tiernos sonetines o malsines, y plúmbeos sonetones, hartones, parangones, a montones. El lapso de los años, el lapso del tiempo. Y el colapso. Y el relapso. No faltará por ahí un sabihondo cazador de gazapos --pero no, de altanería,

gerifalte ni azor-- que encuentre incorrecto el uso de la voz. Allá él, y Aláh con todos: pero el paso de los años, el curso, el decurso o el transcurso del tiempo (sin olvidar su recurso) nada o poco nos ha enseñado, bajo su férula, desde su cátedra, porque poco o nada nos ha interesado el haz de asignaturas por estudiar (con razón a eso lo llaman *pensum* ciertos barbarotes) ni el estilo de su docencia o didascalia, o porque somos duros de caletre, tardos, muy lerdos de meollo y muy desalumbrados de cacumen. De manera que estamos hoy tan *in-albis* como cuando (hacia 1914) nos designamos y nos constituímos Poetas *in partibus infidelium* (nada menos que en la Villa de la Candelaria!) y entramos en ejercicio del cargo y salimos en prosecución de la Quimera: cazador de espejismos, pescador de mirajes, ojeador de señuelos, buzo de vórtices abisales, nefelibato de cenitales cimas... Y en las abracadabrantes aventuras, siempre de pié en tierra y en la tierra afincado, arraigado, y sobre la tierra en dionisíaco furor, en apolíneo fervor y en ardor fáustico: a todo lo sensorio dado, a todo lo ilusorio y delusorio, y a todo lo hiper-psíquico perdurable y a todo lo deleitable transitorio o perenne. De pié en tierra siempre y sin montar jamás en zancos ni buscar rodrigones. Esto de los zancos tiene un poco que ver con August Strindberg: *semejantes a zancos ellos os hacen aparecer más grande, sin que se tenga una pulgada de más, en realidad.* Díjolo Strindberg

y en relación con los conocimientos adquiridos en ciertos medios universitarios, pero puede hacerse extensivo. La situación *en blanco* en que modestamente continuamos estando, aún ahora, nosotros, se refiere mucho más que a nuestra prístina inocencia, a nuestra candorosa carencia de cualesquiera suertes de malicia --táctica o estratégica--, a nuestra notoria inhabilidad para medrar en nuestra *carrera* de Poeta. Medrar, no sólo en sentido de sacarle provecho numulario a la cosa, sino en el de salir de nuestra eufórica medianía, de nuestro joyoso anonimato, y adquirir eso que llaman nombradía. Verdad es que --por fuera de nuestra ineptitud para tales menesteres o maniobras-- y en virtud de nuestra alergia, no hemos hecho ni el menor esfuerzo con ese fin, y menos el de montar en zancos para creer haberlo conseguido: por *el orgullo a la humildad inherente*? No somos, en verdad, Poeta logrero ni figurín o figurón mendicante aupado, izado a grúa, palanqueado --no por la de Arquimedes-- sino por la publicitaria a ruego, a trueque o a toma y daca.

Conviene descansar un momento y escuchar a Palamedes: Venid y ved las gesticulaciones y escuchad las patrañas y las bromas del poeta aberrante. Aprestad los oídos: pues son constelaciones siderales y babilónicos aromas y un flamear de rogos, crepitante. --Y la risa, y la Risa hosca y crispante!-- Alejad las rencillas diminutas --ponzoñadas saetas-- y coged a dos

manos esa maza de bárbara edad: clava de risas amplias y risotadas brutas (rabelesianas alegrías completas, tabarinada gorja sin piedad): Y ese sarcasmo frío, todo malignidad! En el tablado charlatanesco, nimbado de plumas multicromas, y al cuello las culebras y serpientes, ¡admirad el espectáculo fresco, lejos de alquimias, probetas y redomas y gases pestilentes!: Y esa carota de Gwynplaine! y esos oyentes...! Admirad el espectáculo primitivo con toda su fuerza, y no el ñoño arreglo adobado de almíbares!: en el tinglado irrisorio donde vivo --primaveral?-- Primaveral retoño... y el espíritu en muy perfeccionadas Síbaris! --Lejos de Santanderes y de Bolívares...

Y Síbaris --per sécula-- se quedó en el aire, célibe: y el célibe se quedó también en el aire..., pero en Síbaris. Por manera, Don Alvaro, o la fuerza del sino, que se reanuda el *CORREO DE ESTOCOLMO*, y --en forma o casi-- desde la siguiente corresponsalía. Ya empezó La Primavera. Ya está terminándose nuestra Julio-Vernesca Invernada entre los Hielos, pero continúa la temporada de Conciertos en Abril y parte de mayo, por manera que, aparte de fantastiquerías literarias, quedan los programas musicales. Presumo que también --no es así?-- encaja en la Estafeta la noticia de que el Lao Leo, en representación de sus lugartenientes, Bogislao y Beremundo, y de su Estado Mayor, ha aceptado una muy benévola invitación: la de decir, con la su voz de clarinete bajo o quier de tuba, envidia del Chaliapin del Combeima, algo así como de treinta a treinta y cuatro minutos de versos o cuasi-poemas suyos y de la grey leogrifa.

Que *DON ALVARO O LA FUERZA DEL SINO* se entere que ya --por conducto de fröken Lindeberg-- ya se está averiguando, en los estudios de grabación (técnicos), todo lo relacionado con ese aspecto del asunto. Si no encaja, bórrese desde Presumo... Y como llegó Gaspar de la Noche, releedor de nuestros versos, ya se puso en obra de seleccionar el material de nuestro Recital Poético, y de reburujar en nuestro diminuto Bar, porque a más de sediento siempre, es nuestro escanciador titular o Copero Mayor. Y en realidad, hace bastante sed.

Cuando la violencia hubo renovado el lecho de los hombres sobre la tierra, un árbol muy viejo, horro de hojas, reanudó el hilo de sus máximas... Y otro árbol de alto rango crecía ya en las grandes Indias subterráneas. Con su hoja magnética y su corazón de frutos nuevos.

Relée entonces, también, Gaspar de la Noche, *VIENTOS*, de Saint-Léger Léger, mientras, en las crateras escancia, para sí, Borgoña, y, para Nos, Pernod 45, que es un hipócrita y falacioso sucedáneo del ajenjo, dizque porque el Borgoña es muy capitoso, incita a la molicie y harto nos place, y que Nos (Leo, Bogislao y Beremundo) tenemos que dedicarnos a escribir arreo, un rato largo más: y el sucedáneo del ajenjo no nos enajena. Ergo: Gaspar es un sabio. Pero no será poesía lo que escribiremos ahora.

Poesía? Qué vá!... Como ya se gastaron, están sin filo, están romas, si labras, en la andesita --picapedrero-- con el cincel de tu deliquio presuntuoso, oh Patán! O en el mármol, oh Fidias! O en pentélicos bloques, Praxiteles! O si viertes el bronce, Rude! en matrices monumentales. Si en las cuerdas --diez y seis cuerdas-- obras el prodigio... Qué! Córtas?... Como ya se gastaron, están sin filo, están romas las palabras... Harto es difícil escandir un soneto? quebrar un hemistiquio? No es un problema rimar, sin lidias, insidias con envidias; hacer jugar esguince, sin desgonce, si con quince o con once; ni simular apocalipsis ultra-cósmicos. Recuerdas --Baruch-- al Dulcamara Tabarín zampatortas? Al poetete a mujeriegas en su mulo, no pegáseo, faciendo sus astrónomo-atómicos engendros astro-vómicos, astro-bufos, astro-cómicos? Pero, parlando en serio --Baruch-- el caso es nulo... Hé aquí, Baruch, favilas cinerarias, rogos extintos, aventadas piras, hogueras de Caín que atierra el despectivo soplo, Baruch: Hé aquí, de luces negras, poeano, hosco faro de falaciosas luminarias: Espejismo, señuelo, trampantojo! Mentiras su señal, su seguro, falaz y delusivo. He aquí, Baruch, favilas donde la luz se desintegra y se torna en el negro caos introspectivo.

Buenas noches, Hache-jota-ce-káes! Adieu!

27 III 1960

Alvaro: mientras le escribo sírvale aquesto como aceptación. De ambas propuestas. Muy agradecido. La señorita Britt-Marie Lindeberg secretaria de la Embajada, mi vocero en sueco, ha empezado a hacer las averiguaciones en los estudios. Saludos a Gloria, a Mosadeg y a los amigotes. Y mi bendición apostólica. Ahora estoy escuchando a Hindemith, y bebiendo un poco de Pernod 45 (9 p/m) Leeré luego algo de Strindberg y de Bengtsson y de Saint-Léger Léger. Vale. Leo

Ver *Venid y ved las gesticulaciones* e *IMPRECACIONCILLA* (en *POESÍA NO INCLUÍDA EN TERGIVERSACIONES* y *NOVA ET VETERA - OBRA POÉTICA*, Tomos 1 y 3)

XII

Después, más tarde, hoy mismo u otro día, ya se sabrá --seguro-- de qué se trata. Por ahora...: quién Demóstenes lo sospecha? Ni siquiera el pentadimensional fanfarrón del dizque doctorado en choces, Beremundo, que así se la presta de sabelotodo insigne --aunque intuitivo y al tanteo-- como se la toma de estar seguro (y lo crée o si no lo simula a la perfección) de haber --en realidad-- desempeñado, en persona, toda esa innumerable letanía en retahila o recua, de mesteres u oficios, cargos o empleos (que en mínima porción parva enumera --haciendo podas-- en un cierto Relato farragoso), y de haber disfrutado de una otra luenga serie --a la relatada letanía asimilable-- de encomiendas, capellanías, prebendas, granjerías, canongías, funciones nominales, quehaceres fantasiosos y pasatiempos y elidejornadas y asesinaminutos, de índole diversísima: de pura diversión y entretenimiento. Ni tampoco el pomposo bobalicón de Bogislao (que tampoco sabe nada de nada o de todo lo que no ignora --aún--), pero que inventa, fabula e imagina, y no sólo cuando está dormido (en trance creador) o dormitando, ausente, poco homéricamente, y sueña, y dizque procrea sus

ficciones y cría sus engendros de pesadilla, teratológicos, mimándolos, jonjoleándolos, en su embeleso y pasmo beatos. Ni siquiera el licenciado epistemólogo --en licencia-- del Lao Leo agerásico, el Búho budista temperamental (como contemplativo puro apenas, que ningún complejo religioso confesional --ni en pro ni en contra-- ha tenido con él ni dimes ni diretes ni dares ni tomares). Contemplativo puro, el escéptico apasionado, el incrédulo crédulo sonriente, indiferente, nonchalante. El secuaz sólo de la elata rebeldía insurgente, del pensar libre y de la libérrima expresión del pensamiento, --así sea confusa, caótica, enmarañada, jeroglífica, su expresión (con aquél acorde)--. Ni siquiera Aspasio de Afrodísides ni Afrodisio de Síbaris, quienes, en nuestra Comunidad representan ciertas modalidades quizá epicúreas, pero atemperado ello por una plácida serenidad vecina talvez del estoicismo: son ellos como meras entelequias de epicureísmo metafísico, psíquico, intelectual, desasido, --no practicantes entelequias. Entre nubes ambulan, teóricos, especulativos nautas, tras de ningún trofeo, de ningún botín en pos. Pero dejemos en paz (por modo transitorio), en su sosiego, su solaz, a éstas y a todas ésas gentes inofensoras por el momento, si bien no inofensivas en término absoluto y quizá, en potencia, de suma peligrosidad, latente, soterrada, virulenta. Ni siquiera el eslavón perdido de Sergio Stepánovich Stepansky,

el Nihilista por excelencia, el místico de la revolución ácrata o anárquica --desde cuando Bakúnin y Kropótkin--, retirado de sus actividades desde 1905 con el Pope Gapone, reintegrado luego a ellas en Paris de Francia --de 1909 a 1912-- (fué compañero, en categoría muy secundaria, el joven Sergio, y subalterno de Lienin, Nadieya Krupskáia, Lunacharski, Kaménev. Zinóviev, Kautski y Jean Servien) (Simultáneamente, mucho tuvo que ver con la epónima temporada del Ballet Ruso de Diaghilev, en esos mismos años, pero no como danzarín (a quién se le ocurriría comparar a Sergio con Nijinski?) sino como quinta trompa de la orquesta. (También quisieron complicarlo, junto con el citado Jean Servien y con Guillaume Apollinaire de Kostrowitzky, en el rapto de la Gioconda). De 1913 a 1926 nada se sabe exactamente de él. Parece que se apareció en Colombia --disfrazado de buhonero lo que no indica nada en relación con los Búhos Estáticos-- hacia 1920, y en su calidad de poeta trashumante, con Silvestre Savitski (tintorero, profesor de ruso y portador de la óptima nueva). Ahora, y ya seguramente con certeza absoluta, en 1927 llegó (o volvió) Stepansky a Bogotá --de incógnito--. Y se unió a nosotros, lógico, en Bolombolo, y --como también era troskista, pues se quedó..., cuando se enteró de los acontecimientos de 1929. Parte de lo referente a Sergio lo leímos ha poco en una revista

muy conocida. Ni siquiera Sergio Stepánovich Stepansky... Es más: Ni siquiera el Brujo, el agnóstico de Palamedes (el de Corinto: disponemos de tres Palamedes, aparte del ajedrista griego que juega ahora en Hamburgo), Palamedes, discípulo de Zenón y de Pirrón (no confundir a aquéste, oh academícolas turulatos latos --vea que vaina con ésta máquina)-- con Alexis Piron, el que, según su auto-epitafio, ni siquiera fué académico... *que no fué nada... ni siquiera académico*, Palamedes, huésped un tiempo de Diógenes, en su tonel, cuando cínico, y luego de Alcofribas Nasier --en la Abadía de Theleme-- cuando pantagruélico, drolático, gargantuesco y rablesiano. Y es todavía más --paciencia!--: --Ni siquiera el desarraigado Gaspar de la Noche, sonambúlico abúlico, no obstante haber estado en física y simbólica congelación y en nuestra ahora vecina Korpilombolo (no tan vecina, empero, aún así, como que está grados arriba del Círculo Polar Artico) desde 1926 hasta el año pasado, y dedicado --sospéchase-- a la mera meditación retrospectiva introspectiva y a arrepentirse de sus pecados poéticos juveniles, durante los treinta y tres de licencias poéticas y de catalepsia onírica. Más disculpable esa *dulce ignorancia* en nuestra gélida momia fiambre en letargo y vacancia y, desde antes, cuando no en Babia citerior, por los de Úbeda, papando moscas.Y se sigue: Ni siquiera el Proto-Mago de Ebenezer – ben – Platón – ben – Mordecai – el

-Alelí de Lilolá, llamado otrosí el Omnisciente en las segunda y tercera parte --continuaciones-- del *LIBRO DE LAS MIL NOCHES Y UNA NOCHE*. Las continuaciones abarcan --y aprietan no poco-- las noches corridas entre la Mil y Dos y la Tres mil y Tres Noches (con sus joyosos vésperos preludiales y sus lautos amaneceres y Coda). Inédita aún esta Magna Obra, que se publicará --susúrrase entre los enterados y dueños de la choz-- junto con la tercera edición de las *MEMORIAS PÓSTUMAS DEL DESALUMBRADO PARAMNÉSICO*, es decir tres años luz después de la aparición prematura de la *OPERA OMNIA* (hasta 1956) del Quídam de los Quídam (el de Marras o el de Nos, a elegir). Llamado el Omnisciente en esas continuaciones, Ebenezer, y nominado --en El Automático-- el Adón de los Adones, para halagar a Efrén. Ni siquiera --oh Domina! oh Meseres!-- Harald el Obscuro --el Vikingo-- ni el Capelmaestre Claudio Monteflavo, ni el Real Montero Mayor Guillaume de Lorges, Señor de Cognac y de Chambertán: espíritu de las Tinieblas, neo-luzbélico mejor que post-satánico, Harald: nominado el Obscuro no embargante ser albo hiperbóreo. Harald, manfrediano nebúleo; así como el de Monteflavo espíritu del aire, neo-Anfión, neo-Orfeo, neo-Antar o neo-Ariel, surcando siempre los éteres melódicos y las estratosféricas armonías (se quedó atrás la *música de las esferas* que resultó ser atonal): y al Capelmaestre Claudio, como contemporáneo

y cómplice del barroco, le place más la otra música. Escucha las músicas neas, claro, y le interesan como experimento y nuncio heraldo de las venturas; así como el tercero del trébol: el Acontista... Ni siquiera Guillaume de Lorges, Real Montero Mayor, trovador villoniano, El Gabe, El Juglar (que dicen los poetetes adocenadillos, chirles, mimos y memos y mamantones). El Poeta inverecundo, según los *evirati* espirituales o los pentadáctilos --mentales-- oficiadores de la pacatez convencional o de la catequística convicta y confesa neo-hispanidad bahamóndica y pemánica: oh Satélites! Oh aún no liberta criollería, oh aún no manumiso rebaño de la encomienda, oh subalterna subprogenie subtarada submisa! Tres cruces más, fuera de las del Calvario, y el herrete en los glúteos y en los homóplatos..., o en el bocio: oh Cretinos! Y el aro en la ternilla ternezuela... Yo por mí --díceme al oído Ene-Ene-- yo soy don Yo de Nolandia, no don Yo de Castilla ni don Ego borrego de la Santa Hermandad ni de la Sancta Simplícitas... Dejemos la enumeración: ya tornaremos a ella. Y cuál y cuya es la cosa tan universalmente desconocida? Ni siquiera el aún no traído, el Innominado, está enterado de nada: Esto no se sabrá --entonces--, parece, sino hacia el final del Embrollo, si muy bien nos vá y no se pone de través alguno otro de los paréntesis imprevistos, aparte de los normales y muy frecuentes. Luego de que --tras de la

próxima inmediata digresión que ya se va acercando--lo pensemos, si lo pensamos, y si cuando ello ocurra no lo tenemos ya para ponerlo en olvido o puesto en él. Entonces... Todos los cabos sueltos serán atados --en definitiva y per sécula-- y todos los nudos desanudados o rotos, por gordianos que ellos sean, si no antes, en las *MEMORIAS PÓSTUMAS O PRE-PÓSTUMAS DEL PARAMNÉSICO*, y libro no en clave pero que si dará la clave y, con la clava, en el clavo: obra colectiva de los Setenta y Dos poetas en ejercicio de la Caterva en misión migratoria, y de sus abnegados escribanos, amanuenses y estagiarios o meritorios aprendices de escribas. De los Setenta y Dos, hoy por hoy, aquí presentes vikingos en retorno a los sus archipiélagos y fiordos: de los cuales debieran no haber salido... Reléase al otro orate, al del *FÁRRAGO* y Quinto Mamotreto: *Voy a incrustarme en el Silencio*. Silencio vale por archipiélagos y fiordos mientras no se demuestre algo en contrario y aún en tal caso o mientras no cambiemos de opinión. Como quien dice, para atar y atacar cabos, deshacer nudos, atacar o atar bobos y reanudar el soliloquio, a partir del término --barbudo o no-- o mojón o hito o jalón o punto de mira: Decíamos ayer --no, no fué ayer-- y desde mucho antes, que el rebajado sucedáneo del ajenjo reputadísimo, no nos enajena ni mucho que nos place. Del clásico ajenjo verleniano --y no sólo del Pobre Lelián, como que nosotros mismos lo catamos--

no quedó sino la legendaria marca de fábrica. El acreditado apellido del fabricante del ajenjo de mayor fama: *Pernod, hijos*. El pabellón (pirático para el caso), delusoria engañifa que ahora cubre la asaz demeritada mercadería: la anisada hidromiel pánfila que no es de ajenjo ni de prójimo jenjibre *Pernod* o no, sino una cosa o mixtura o brebaje llamada *Pernod 45*: la cual garambaina anisada si es no es sino algo así como *pastís* que nos ofrecía y escanciaba la *lolobrígida* o *mangánica* belga o flamenca de *EL AUTOMÁTICO* primitivo (poco después de su apertura luego del desaprovechado 9 de abril). Licor de anís, dícenle los franceses degolianos, un licor muy semejante al néctar efrenético o al de Diógenes el puritano del Tonusco, terciado o mediado con agua del chorro de Padilla --verbigracia--, de muy opacado oriente opalino y de modestísimos quilates y paupérrimas calorías: un pseudo-ajenjo anodino. Algo decididamente muy venido a menos, desvalorizado, *afeitado* (como los toretes de los torerетes) sin que, por ello, haya parado en pésimo brebaje o abominable mixtura. Porque tampoco es, en grado sumo, desdeñable y aborrecible poción: *no hay trago malo.... etcétera*. No obstante y con todo: Gaspar de la Noche --apesar de su descaecimiento notorio-- es un sabio redomado (no por sino apesar de ser indomesticable) y razona como un aristotélico pretomista superescolástico Abelardo --antes de la

operación *Kapa*--. Es un sabio, un zahorí super-sagaz: porque, en verdad, y para el caso del rendimiento escribanil, de ese *pastís* (fementido ex-ajenjo ni prójimo) ninguno de los cofrades se bebe más de cinco porciones. Pára en cuatro el más beodo dellos, y reanuda la escribanía --como decíamoslo...cuándo?-- y si tratárase del Cognac..., amanecieran en ello, dándole seguido, y la escribanía iríase a freir espárragos o a *escardar cebollinos* (cito a Pendás y Laria). Pára en cuatro, Ene Ene, y reanuda el soliloquio: O --viceversa-- como ahora Nos, que parámos en los tres del bobo escuchando a Jean Sibelius y despreocupados de la escribanía y del *pastís...,* pero no de la ambrosía. Y será entonces en la próxima cuando iniciaremos la crónica musical y literaria de Stockholm. Al final de la próxima: porque no se ha terminado el prólogo que ambientará la correspondencia. Buenas noches, pacientísimos pacientes.

7 IV 1960

XIII

La pausa anterior se prolongó, porque llegó el *SEPTIMINIO* de Beethoven, retrasmitido por la Radio Sueca (Septeto de Viena: Festivales de Salzburg). Y, como quien dice, para seguir desatando líos y desbaratando nudos, otra vez en el Soliloquio: No es cierto, qué va a ser cierto, sino que es manifiesta

impostura tamaña --si en realidad las hay-- e infundio grotesco --si una otra vez los hubo--, la afirmación, por ahí murmurada (desde más al sur de Lund hasta más al norte de Kiruna y a todo lo ancho de la porción sueca de la península) --por espíritus que también sueñan en ello sin pensar en ello, si no es mera imaginación mía su existencia: supósita y posible--, de que algunos de entre los muy conspicuos socios de la benemérita y veneranda Cofradía, cuyo dizque soy (aunque indigno) el apoderado y vocero --mudo-- y altoparlante --con sordina--, estemos en connivencia y conexidad soterraña, clandestina, (e instigándolos y urgiéndolos, --mucho menos--) con los manes de los tenientes de Gustavo II Adolfo, Carlos X Gustavo y de Carlos XII (el pre-Napoleón del Norte) y sus tenientes, y de la esquizofrenética Cristina... (Entre todos esos tenientes --Generales, Coroneles, Capitanes--, durante el siglo heróico, varios átavos nuestros, desde el primero que llegó a Suecia y murió en 1648 en el sitio y asalto de Praga) y con los manes de Swedenborg, Bellman, af Leopold, Thorild, Almquist y Strindberg. En connivencia, conexidad y complicidad con todos ellos, los de la espada, los de la *lira* y los de la péñola, para abrir, para iniciar un Magno Debate en torno a la necesidad ineludible de sacar del marasmo y calma chicha de aburguesada cordura en que ogaño dormita, entre bostezos malhayas, el espíritu, el nervio vikingo, aventurero y

orate --por lo alto-- de los gigantes suecos de antaño. (No es cuestión de estatura física). En torno a la inaplazable urgencia de darle un vuelco a esa seriedad, a ese formalismo protocolario, a esa manía de no llamar a nadie sino con un título --así sea el más modesto--, a esa organización metódica, ponderada, sistemática, a esa devoción por lo funcional, práctico, adocenado, reglamentado, ortodoxo y sumamente aburridor y respetable. El tal vuelco se impone... Obvio. Pero tiene todas las trazas de ser impostura notoria, de ser infundio inverosímil de absurditez flagrante, la especie... Con los susodichos venerandísimos manes no nos hemos podido comunicar todavía, hoy por hoy, sino --en pésimo inglés nuestro-- por conducto de William Blake, que nunca supo el sueco. Por modo que el revolucionario propósito --que sí existe *in mente* no es inminente: sólo podrá tornarse en cosa real, viable, cuando alguno de nosotros --que no yo-- logre parlarles en su condenado idioma a los citados elatos manes. Cierto que con los antipapistas manes de Gustavo II Adolfo, el Grande, y con los de Swedenborg, nos pudiéramos entender en latín, y con los de Cristina, si no lo ignoráramos tánto como ignoramos el griego. Como quien dice, oh Valvasores, oh Donina!: para líos de este jaez estamos nosotros! Para atarlos o para desatarlos! Nosotros, profundos sólo en vinos --como Omar-el-Jayyám-- y en aguardientes y en

aliteraciones, conspiradores, apenas, contra la sintáxis y la gramática estratificada, doctos parlantes --poco parlantes-- y escribidores en antioqueño leogreiffiano, como compete al sobrino nieto de mi tio abuelo Vercingétorix (Victor Eugenio Napoleón de Greiff Faxe), de quien, dícenme, tengo la taciturnidad, la sarcástica rebeldía y el anárquico total desbarajuste (y su despreocupación panbohemia bonachona y sonreída). Todos mis viajes --miércoles!-- hasta aqueste en que ando --estacionado y mal aparcado-- son viajes de regreso... Retorno ahora a mis recuerdos más infantiles (mala señal! gruñe o rezonga Bogislao): Cuando yo tenía nueve años pimpantes, pimpantísimos, de oro y de miel, llegó ante mis ojos una revista en la que nuestro pariente don Estanislao Gómez Barrientos parlaba de don Carlos Segismundo, el Capitán, mi ilustre bisabuelo. Resonaba aún en nuestros oídos, fresco y ominoso, el eco de los clarines y tambores --escuchados en Aguadas-- de la guerra de los Mil Días y Un día. Sonaba todavía, aún en esas mismas horas o hasta hacía pocas, en la Villa de la Candelaria, las dianas del batallón *LA POPA* acuartelado por los lados de el *ALTO DE EL CABALLO.* Conocí ese año en casa de mis padres --ya lo he referido varias veces, porque tiene que ver con mi estructura, al General Rafael Uribe Uribe--. Y en ese año de 1904 empecé a leer, a leer, a leer. Yo creo --ahora-- que si jamás de nunca he estudiado nada en forma, ha sido por esa

mi manía de estar leyendo siempre. Ya en 1915 --verbigracia-- tenía leído los Treinta volúmenes de Adolph Thiers, sobre la Revolución, el Consulado y el Imperio. Hacia 1925, cosa de Trescientos volúmenes relacionados con el mismo tema --sin descuidar las otras lecturas: porque, más que de historia he leído de literatura general. Sin descuidar las otras lecturas: porque más que de literatura general y de historia he leído de poesía, de filosofía, de música, de musurgia, de teatro, de crítica, de estrategia, de táctica, de castrametación, de poliorcética y de linguística. Sin descuidar otras lecturas: Julio Verne, Gustavo Aymard, Fenimore Cooper, Salgari. Novelas de traperos, de vaqueros... Y qué decir de las policíacas? Por eso no me ha quedado tiempo sobrante ni para estudiar nada en serio ni para escribir algo con dedicación, sindéresis, criterio estético o valía poética: siempre la juglaresca versión, siempre todo a la diabla, sin asumir ni la actitud (el gesto augusto del sembrador huguesco o el de quien crée que está descubriendo el *agua tibia*, la inútil cuadratura del círculo, la piedra filosofal o el paradero de los Infantes de Aragón, o del que está cobrando diezmos y primicias: poeta financiero) ni la responsabilidad de quien entrega un mensaje, de los dioses, a los mortales míseros. Y si François Villon no logró averiguar por la ubicación del refugio de las *nieves de antaño* --y no era lerdo-- cómo demonios iba yo a dar con el

ponedero de las garzas?... Hubo ahora por acá una especie de *tmésis* --si así puede decirse-- del corte efectuado por una poco breve digresión.

Reanudo, desde el corte: Desde entonces (1904) amo la época heróica de Suecia y la época heróica de Francia. Aquésta de 1789 a 1815. Aquésa, de 1614 a 1814 --para limitarla a los siglos que la contienen-- o de 1628 a 1828: desde el primero hasta el último von Greiff suecos.

FANTASÍA Y SONATA EN DO MENOR de Mozart, K 475 y K 457. Tercero o cuarto cognac Remy Martin. Lo que, acerca del primer de Greiff colombo-antioqueño me llevó a leer, además como lo dije, a conocer el 66.66 por ciento de lo escrito --hasta entonces-- en torno a la Revolución, el Consulado y el Imperio, --aunque el Capitán don Carlos Segismundo no actuó sino en las Campañas de 1812 y 1813, 1814 y 1815, en Alemania, Bélgica, Francia, Dinamarca y Noruega. Combatió en los de Landorff, Lübeck, Juliers y en las batallas de Gross Beeren y Dénnevitz y presumiblemente en la de Leipzig, al mando del ex-Mariscal Bernadotte y en el campo opuesto al de sus héroes admirados, Napoleón y Ney. Ya tornaremos en esta, o en otra, a don Carlos Segismundo. Ya hemos de regresar a lo que veníamos diciendo. Porque creo que parlábamos de la cosa desconocida, desconocida hasta de los más avisados

y sapientes colegas nuestros. Ni siquiera Baruch nuestro espinoso, que no Espinosa, filosofante críptico, el muy drástico --nada elástico-- y acerbo, áspero, aspérrimo, integérrimo, inflexible, pero nada dogmático, libre de sectarismos y secuaz (también como el Lao Leo) ni de sí mismo, ni de sí propio. Ni siquiera Baruch lo sabe. Ni siquiera lo sabe el dulce, el manso, el suave, el arcangélico Jean de Balbek, espíritu puro, corazón sano, pulquérrima, impoluta inteligencia sin mácula, sin ambición, sin apetitos, sin ansias, altruísta. Susúrrame al oído Casiodoro: le salió otra pata al trípode: nada menos que la escogencia del *material* --qué palabrota!-- que ha de integrar una lectura poética o una antipoética espetación de versos. Para poner en cinta--la lectura-- luego, y, después dar luz --los versos-- en las sonantes lunas de vinilita. La Poesía todavía, Casiodoro? La Poesía? Bah! Si alguna cosa hay que me interese menos que nada, es ésa: La Poesía. No digamos la mía, que no cuenta. Lo más grave es que tampoco cuenta la otra, la otra Poesía, la que --para quienes la facturan y para quienes la leen-- sigue contando. Como contar cuenta poco. Qué vacío! Qué inopia!! Qué cosa, que quisicosa débil, flébil, inerte, vacua, innocua, fría, falsa, ni artificial siquiera, que no reclama artífice... La Poesía --hélás! qué vaina!-- murió de insuficiencia anímica y cordial, de anemia espiritual y de miseria inventiva. Ni siquiera es el ebrio navío a la deriva

introspectiva ni el panfleto oratorio de las hojas de hierba, allá y aquí en ausencia sin presencia: Oh Flatulencia! Poesía haraposa! Oh indolencia sotomental! Oh nadería siempreviva! La Poesía roma! La Poesía plana, sin un relieve, sin ninguna giba! Sin ningún vórtice abisal! Oh anodina, oh erial tundra! Oh esteparia indigencia! La Poesía!!! --Qué Poesía? Simulación de egipanes onanes atarvanes. Copia en serie. Trucos a la docena. Oh mimos pantomimos epigonos de la caduca hispanidad nea! Siquier ni de latinos y de helenos, epigonos! La Poesía?... Bah! Tras la perrilla en rijo va la trahílla de los canes inanes... (Censurado lo que sigue).

Suspénde! Y óye: Al trípode convertido en tetrápode o cuadrúpedo, le acaba de salir otra pata! Ya es pentápode el pobre: que llegaron a Stockholm las primicias de las *OBRAS COMPLETAS* de éste Quídam: llegaron cuatro pliegos: los dos primeros, con el prólogo de Jorge Zalamea (excesivo, excesivamente generoso), un pliego intermedio y el pliego final, hasta el Indice. Leí el prólogo, ya lo dije, y leí el Indice: y nada más..., porque como dicen *con la lista me llené*: ocho páginas se lleva la enumeración de los títulos de los poemas, poemillas, versetes y demás nadería rimada, ritmada y en *física* prosa. Con la minuta quedé ahito y en ayunas. En ayunas y ahíto. Y cuál el quinto apéndice que le saliera al trípode? Y ese quinto

apéndice tiene rabo, si no es la misma cola. Consiste... en tener que hojear con hache y ojear sin ella y sin antiparras quevedescas toda esa balumba, esa *haza acerval de trastrocadas fantasías*, no para maldecir tardíamente de ellas --lo que ocurriría si tomase en préstamo las de Quevedo y Villegas o hubiéralas tomado oportunamente: desaparecería o hubiera desaparecido mi miopía triple (del par de ojos y la de la autocrítica) No para maldecir y renegar de ellas, ni para releerme --Bah! Qué vá!-- sino para (sádico y masochista a la vez) hacer la cacería del inevitable, seguro, fijo, cúmulo de erratas (ya no del autor) y *dar fé de ellas* (en ejercicio de las funciones notariales adscritas a los cónsules, cuyas funciones consulares las tiene adscritas el primer secretario, cuyas funciones --las del secretariado-- trajeron al Quídam a Suecia y le evitaron la correción de las pruebas de su Mamotreto: más ducho el Quídam en hacerlas que en corregirlas. Al primer vistazo dí con un Zuyexawivo apareado como rima con Febo (el de las retóricas cecinas). En el resto del *RELATO* está bien así pero en el paso dicho corcovea, que en el texto está de acuerdo con Febo (y con el Padre Fabo). Apesar de las correcciones previas que remití también pusieron Tromholt en lugar de Fromhold. Y quién sabe que más habrá. Con todo esto no quedó espacio para la reseña de los *eventos*. Será en la próxima: ya falta poco para terminar con el proemio proloquio y las explicaciones

no pedidas. Buenas noches, Parnásides! Gracias, Cárites divas!

9 IV 1960 --12 años...--

XIV

Seguramente a partir del próximo intentaremos complacer a Don Alvaro o la Fuerza del Destino luego de que vayámos a Skansen, al Jardín Zoológico, el que ya conocimos en el año sesenta y tres de nuestra era o cincuenta y ocho de la era vulgar. Cambiaremos entonces --por un rato o serie de ratos-- de animales. Nos dedicaremos a los tenidos por irracionales y abandonaremos por ese lapso a los considerados racionales por nos --que no por sus allegados más allegados que no los aman sino que los detestan: *hay familias así.* Porque nos tenemos por racionales, aunque ingenuos, a Leo, nuestro apoderado, y sus lugartenientes: Bogislao von Griphius, Ego Mio de Mí, Beremundo, llamado el Lelo y Sergio Stepánovich Stepansky, denominado el Acrata. Nos, no los odiamos como los de su sangre. Magüer son antipáticos y poco efusivos --Leo y la secuela dicha-- no son malas personas: lo justo es sentir cariño por ellos... Su poesía de ellos y su pésima prosa si son detestables y detestadas con sobrada razón. Trataremos de complacer --en un futuro venturo-- a Don Alvaro o la fuerza del sino. Y vamos a complacer, ya lo estamos complaciendo, al Caballero de las Lágrimas,

Mosadegh del Combeima, nuestro rauco vocero y Chaliapin sin fondo. Con menos líneas entre líneas nuestro correo. Pronto dialogaremos con las focas, las morsas, los osos, los alces, los renos y con un solitario caballo con el cual habíamos empezado a *cambiar ideas* cuando nuestra visita anterior y única al Zoológico. Sin ser nosotros el histórico, el cónsul histórico de Calígula, como ahora tenemos funciones consulares --adscritas-- y nada nominales como las de Stendhal en Civitavecchia, trataremos, como colegas, de esto y de aquello, el noble equino del Zoológico y yo --caballo ni de ajedrez, pero muy amigo de los Huyhnhnms que me presentara el Dean Swift--. Todo lo que se tenía, in-mente, para seguir la danza iniciada en las anteriores inmediatas corresponsalías, háse evadido de la mentada mente, aburrido --ello-- de la mala compañía que le llegó de sopetón y allí hizo posa y tábula rasa... Atando cabos y desatando líos y cortando nudos: creo que hablaba de mi bisabuelo paterno. Yo quiero mucho a los míos y me enorgullezco de ellos. Don Carlos Segismundo murió en Remedios, en 1870. Yo nací en 1895. Pero he dialogado siempre, a lo largo de un período nada breve, con el Capitán von Greiff, desde cuando lo dije ya --1904-- hasta ahora que casi me acerco ya a sus años. Casi que soy su coétaneo (con un siglo de diferencia, como en el caso de Victor Hugo: *este siglo tenía dos años* --cuando Hugo nació--, puesto que mi

bisabuelo nació en 1793). Me llena de inocente, de ingenuo orgullo conservar en la mía su feúra: el alta frente suya, la nariz suigeneris, su labio belfo y su mismo párpado caído. El mismo ojo casi ciego, de mi padre también.

Paréntesis. Don Carlos le dió a Dabeiba el nombre que ha conservado en homenaje a doña Dabeiba Hernandez, muy su amiga, autora de esta cuarteta:

El Búho, por su figura
conocido en todo el Mundo,
tiene la misma feúra
de don Carlos Segismundo,

a cuya copla contestó el Capitán con esótra:

Todo el mundo he recorrido,
desde la Ceca a la Meca,
y jamás he conocido
chicharrón con más manteca.

Don Carlos era feo como la lechuza o quier el Búho. A más de su feúra conservo su mismo espíritu rebelde, hosco, escéptico, desinteresado y bondadoso, y el de mi abuelo don Oscar Hjalmar Odín, y el de mi padre, don Luis, y el de mi tatarabuelo Johan Ludvic Bogislaus, Montero Mayor de la Corte Sueca, Coronel y cazador insigne (cazador hasta del evadido Rey y

prófugo). Quiero y respeto mi sangre y a los de mi sangre: Para decir no es tarde lo que jamás se dijo, temprano, todavía, para nunca decirlo? Atando cabos, desliando atados, cercenando nudos. No se hablaba, otrosí, de reformas fundamentales --es un plano de fantasía utopística, de muy personal anhelo? Por lo menos dentro de mi corazón y de mi pensamiento y para mi complacencia --desinteresada como emigrado que soy --desde hace 135 años-- habría que darle un vuelco --así sea simbólico-- a esta burguesía socialista, utilitarista, convencional, formal –además estratificada, lógica: pero, para nos, definitivamente absurda.

Estamos, seguimos estando por Carlos XII. Y estamos contra esto y contra aquello (y en compañía de quien lo dijo): como Nihilistas (habla ahora nuestro Sergio Stepánovich Stepansky) y Anarco-ácratas -aristócratas *ad-honórem,* somos tambien --saliéndonos por la tangente-- más de 1905 que de 1917 y aún y sobretodo que de 1929. Qué le vamos a hacer Efrén, oh Adón de los Adones? Pero es así. Somos los revolucionarios ideólogos puros: y si no queremos ser otra cosa? Y si no nos peta el cambiar de César sino el no tenerlo? Acrata individualista! Claro que sí por fortuna. O porque así es, para bien o para mal. Todo es lo mismo. Todo es uno y lo mismo y el único y su propiedad. Quiénes dijeron lo del uno y lo del único?

Su propiedad? No existe la nuestra: el Capital para qué, diríamos acercándonos a Echandía, ése otro Oblomov... Ahora si, plantemos. Descansemos. Descansad.

Variable el tiempo en la capital de la Gamla y de la Fria Suecia. Lo de fría es --paradójicamente-- para despistar a los traductores a ojo o de oído, porque Fria es Libre en sueco. La Vieja, la Libre Suecia dice el himno de la Nación. Variable, muy variable el tiempo --como siempre?--: días de rutilante sol, días opacos como los de éstos últimos: con un desapacible paramillo de la sabana junto a los cerros, un calabobos u orvallo muy santafereño.

Oficialmente, según los meteorólogos y demás almanaqueros, estamos en Primavera: *El tiempo ha dejado su manto de invierno, de frío, de lluvia: todo ha vestido de bordados el sol, alegre y claro y bello... El tiempo ha dejado su manto...* escribió ha siglos Carlos el de Orléans, amigo de Villon. Ya empiezan, en realidad visible, a asomar los brotes pimpantes como pezoncillos, los renuevos de las hojas de los esqueletos arbóreos (de hojas caducas) y, más pié a tierra, en los arriates, los pimpollos de la flora menor, tánto, pero diferentemente bella. Sol rutilante muy más que en los trópicos rútilo, cielos muy más azules que en México o en Lima de los Reyes: de 20 o 25 a 30 grados o más,

donde Helios choca y dá; donde no dá el Sol, de 12 a 2 grados, y, si ventéa, y por aquí ventéa, baja la más de 2 a menos 2 y más (es decir a menos 3 o 4). El poeta y el no poeta si está en sus Reales, en sus aposentos, en su habitáculo señero y altanera bicoca, se cuece de calor: pero vaya el no poeta (o el sí Poeta) a salir a las rúas, peripatético, desapercibido de sus engorrosos diversísimos atuendos protectores, y... se hiela, y adquiere la asiática, si es macanudo y térete, o la ponderada pulmonía o la neumonía o alguna otra granjería del jaez o similar, si descaecido, canijo, enclenque o desvitaminizado o sin suerte, o si sumamente romántico. Por suerte y por ventura la Colonia Poética de los Setenta y Dos provectos Skaldes, no cuenta con ningún traviato notorio, a pesar de la cacareada crónica dizque bronquitis tabaquial de todos ellos y de cada uno de ellos, sigue tan campante y tan siempre en ello --la Colonia-- y campantísimos todos ellos, es decir el cien por ciento de nosotros, espíritus puros y pecadores cuerpos sanos. Parecemos suecos de primera, de los de 1628 a 1828 (cuando llegamos y cuando feneció el que se quedó por acá). Nuestra bien acreditada --en Colombia-- bronquitis, empieza a ser muy bien conocida y poco bien apreciada en los Conciertos, así como nuestros ¡bravo! (tenidos por muy poco hiperbóreos). Durante la nada juliovernesca --en otras zonas-- *invernada entre los hielos*, lo único que se vino a observar por los nuestros

más autorizados veedores, como resultado de las nieves permanentes, del frío por las calles y la temprana obscuridad y el encierro calefacto, fué la agudización extremada de la habitual inapetencia escribidora --aún de la corresponsalería que entretiene--; la agudización de la usual pereza de escribir y la triplicación de la incapacidad de pensar, del pensar vivazmente y con fruto saboroso. A ratos (pocos) cogitacioncilla vaga, somnolente, soporosa... y huera. Y muy infrecuente, repito... Ni siquiera nuestros Siete doctorados pensadores titulares y en ejercicio. Ni siquiera los Siete Sabios de Suecia o traídos a Suecia o devueltos a Suecia, --es decir, ni siquiera Erik Fjordsson, Hjalmar Faxe, Gunnar Fromholdt von Greiff, Bogislaus Leijonhufvud, Leijon Ludvicson (llamado, en confianza el *LAO LEO* desde que anduvo por Katay), Gaspar von der Nacht o de la Nuit o de la Noche (en realidad, su nombre es éste: Gaspar av Natt och Dag) y Tórsten Tórstensson Uggla (conocido desde los tiempos pre-*PANIDAS* y en *PANIDA*, por El Búho, el Búho Estático --extático a ratos--, El Padre de los Búhos, el Búho Sofista, El Lucífugo Búho Paralelo, etcétera). Estos, los enumerados, son los dichos Siete Sabios de Suecia, pero aquí no lo saben: conservan rigurosamente su secreto y su riguroso incógnito. Son los Siete Sabios de Suecia recoletos en nuestro habitáculo. No hay necesidad urgente de confundirlos --confusión peyorativa--

con los otros tales de Grecia (con perdón del de Mileto, de Bias y de Solón): porque los de Grecia para las otras curules, las cuatro restantes, cuentan con otra setena de candidatos. Con los nuestros Siete Sabios de Suecia no existe ese problema. Ni uno solo falta ni sobra uno solo. Son insustituíbles aunque --en potencia y en caso de vacancia-- tienen suplentes personales bastante aptos. Pero *esa es otra Historia.* Y ellos están conectados con un otro equipo, y son --también-- otro equipo: son los Siete Sabios de Babia --por ahora--: se los está acabando de desasnar a ver si luego sirven. Parecen aptos, repito, pero nunca se sabe.
Y la conexión? Pues sucede que los está tratando el epónimo equipo de los Siete Poetas Reyes Magos y Vagos: Gaspar Segundo, Ebenezer, Altaír, Melchor, Baltassur, Matatías y Matateo: los dos últimos son los Poetas Reyes Vagos.

Cuando llegue nuestro ejemplar de las nuestras *OBRAS COMPLETAS* iniciaremos la selección poética para la grabación fonográfica de ellas... Ah!: y, de paso, --porque nuestros caóticamente ordenadísimos archivos quedaron en Bogotá-- trataremos de reconstruír (luego de elegir el dicho material para ponerlo en cinta magnética) los Capítulos --numerosísimos-- que no aparecen impresos en *BÁRBARA CHARANGA* y de escribir otros tras de reconstruír aquellos o de intentarlo: porque allí --en el Primer

Tranco de *BÁRBARA CHARANGA*-- se advierte que las diferentes pequeñas historias y fabulaciones que lo integran, apenas si se iniciaron abocetadas. Entre ellas están y son estas a saber: *LAS ANDANZAS DEL MARISCAL MICHEL NEY POR ANTIOQUIA*, la *esquemática HISTORIA ANECDÓTICA* --a ratos-- *DE LOS CINCO POETAS REYES MAGOS* (los primitivos Cinco) y de sus Dos mil Setecientas y Setenta y Siete cónyuges amén de otras *HISTORIAS* que por el momento se le escapan a mi memoria. Y sólo por el momento, que ya ella las aprehenderá y las pondrá en los picos de mi péñola.

Y, pensando en ello: A todas éstas, Beremundo, dónde dejamos a Ney? Todavía estará en Nare? Digo, en lo publicado, porque en lo escrito (o pensado escribir) ya había estado en la Villa --creo recordar-- y en Rionegro --de seguro-- y no sólo después sino antes del asesinato de Córdova en el Santuario. Antes, recién llegado a la Montaña, después cuando él (el Mayor Reisset) que figuraba en su pasaporte parló de esa batalla, de ese combate, con el Capitán von Greiff y criticó la táctica del General, nuestro pariente. Córdova debió --en su concepto-- (contando apenas con reclutas) esperar el ataque de los pretorianos en las buenas posiciones que ocupaba, en lugar de atacar, impetuoso. Y la crítica de Ney, del impetuoso por excelencia. Asunto de otra oportunidad. Ya es tarde. Buenas noches, Rey Lear... 24 IV 1960

XV

Pero tampoco fué ni podrá ser para aquesta estafeta de hoy. Pero no es imposible que sí sea para esta estafeta de Stockholm en fecha quizá no muy lontana --si los hados no se interponen o las Hadas-- la prosecución --impostergable para Nos, para Baruk y para Habacuk, de la Odisea del Mariscal Michel Ney por tierras equinocciales y en particular por Antioquia, entre los años 1826 y 1846 --cuando murió ya si de veras, en Cancán o en Sepulturas de Ochalí. A ella destinada, a la Estafeta, se deja destinada la prosecución, que se deja en el obrador --en reserva-- mientras nos llegan los antecedentes guiones provisionales apenas abocetados en el primer tranco de *BÁRBARA CHARANGA*, tranco incluso en las *OBRAS COMPLETAS* (sic) deste vetusto escribidor de mentirijillas: las cuales obras --mi ejemplar de ellas-- no han llegado todavía --no ha llegado él--.

Por circunstancias relacionadas con el oficial advenimiento de la Primavera y los festejos populares con que a ella se la recibe *por doquier* pero muy particularmente en *SKANSEN,* invadido por *todo Stockholm*, se deja también para pronto --en reservación también-- la visita al Jardín Zoológico Hiperbóreo, sito en el citado sitio. Hoy o ayer --primero de mayo--, precisamente, es o fué

inabordable *SKANSEN* para Nos, el Solitario de siempre y ahora recrudecido. Ayer ni hoy no hemos salido de *nuestras habitaciones* porque maldito lo que nos petan las aglomeraciones multitudinarias de ésta índole o de otras similares. Nada que nos petan, a Nos el Neurasténico recluso, señor de la abulia --además-- y caimacán de su introversión exasperada, exacerbada, las asambleas del jaéz. Hace pocas noches, es decir en la madrugada del 27 de abril tornó a nevar copiosamente en la Urbe y Corte (y fuera de ella con mayor intensidad) con el resultado de que... también vamos a dejar para un poco más tarde nuestra dicción poética ante el micrófono para la puesta en cinta de nuestra gorjeante voz. Y no sólo para obrar de acuerdo con la sabia doctrina que aconseja *no dejes para mañana lo que puedas dejar para pasado mañana*. La gorjeante vox es hoy ex-gorjeante, como se dirá y ello tiene conexidades con la nevada agravante. Pero a otra cosa, antes: sin que nada de todo tenga ni asomos de hallarse en relación con la tal inseminación artificial o de cosa parecida inteligible a ojo, este de ahora si es un caso patológico imprevisto e ininteligible: éste de ponerse uno mismo en cinta. Ejemplo inusitado de desdoblamiento narcisista partenogenésico el más incestuoso. Lo decimos por Narciso anómalo, vírgen de atar: que Nos no somos sino muy normales mártires y confesores. Y confesores más bien poco. De nuestra cantarina voz

la puesta en cinta la vamos a demorar otra semana --a ver si llegan nuestras *OBRAS COMPLETAS*-- y porque nos pilló alguna de *esas ráfagas de*... de lo que se dice en *ANARKOS*... Nos pilló un resfriado de los más hiperbóreos. Para una próxima semana...: porque si Maese Mosadegh es un bajo absoluto que actúa dentro de un túnel, Nos, aunque apenas bajo-cantante, estamos definitivamente afónicos y afónicos enronquecidos, desde hace cuatro lunas. Con aquestos alti-bajos abrileños (de más 26 grados a menos 10 grados de Celsius) la nuestra veterana bronquitis que, cuando éramos jóvenes, hacia 1920, ya se nos auguraba como de tipo galopante (de pronóstico chopiniano) ha *tomado alas* (como dícese de oficio) y amenaza convertirse en un catarillo crónico. La culpa, lo responsable de nuestra bronquitis --nova et vétera-- (en concepto de los sabios facultativos desde 1920), la razón de ella dizque viene a ser múltiple: el amor a las donas y doninas, la afición a los alcoholes y el afecto a los cigarrillos rubios --en 1920 a la pipa o cachimba--. Buenos estaríamos de la bronquitis, de la ex-bronquitis, ya curados della, aún en estas alturas latitudinales y del Almanaque: las del almanaque son altitudes longitudinales. Buenos, claro de la bronquitis, curados della. Pero, qué pena con la fémina, con las doninas y donas, tan coruscantes y jarifas y de tan óptima compañía desde cuando zagalones! Y qué pena con los altos heliotropos

alquimistas, extractores, destiladores de quintaesencia espirituosas, líquidas, o de humo mero! Los únicos amores, aficiones y afectos anodinos --opinan los facultativos-- serían los dedicados a la Poesía y a la Música. Porque la otra vieja afición de Nos, la afición a la lectura, parece que si nos trae no poco cegatones. Bah! Como no nos advengan ni la sordera, ni la inapetencia de lo que sabemos, ni la pendejadez, todo está bien. Y ya iremos *viendo a ver* que vá ocurriendo. Como espectáculo es harto interesante y no visto desde la barrera sólamente sino también entre telones y entre líneas. En la contemplación y análisis dél hemos estado tan sumamente entretenidos desde nuestros *verdes años*. Contemplando y analizando cuanto vá ocurriendo y cuando ello va ocurriendo... y como mero espectáculo no siempre. Observándonos también a nosotros mesmos estamos desde muy a principios del siglo. Viviendo los lustros año a año. Los años, día a día. Y los días y las noches y sus crepúsculos --vespertino y antelucano-- minuto a minuto. Hemos amado, amados hemos sido, odiados seguramente también y no poco y escarnecidos. También habremos sido desdeñados, pero más desdeñosos habremos sido, aún, malgrado nuestra bonhomía nonchalante y en función --claro-- de nuestro escepticismo trascendental y de nuestra indiferencia impertinente. (Muy pertinente, a juicio de los sabidores más avisados).

Entonces... Entonces, mientras nos es dable atender a la prosecución del *RELATO DE LA ODISEA DEL MARISCAL MICHEL NEY* y de las *EDIFICANTES VIDAS NEO -PARALELAS DE LOS SIETE POETAS REYES MAGOS Y VAGOS Y DE SUS CÓNYUGES*. Mientras se hace viable la entrevista con la Fauna Hiperbórea en el Zoológico Jardín de *SKANSEN*, y mientras lleguen las *OBRAS COMPLETAS* y nos vuelva la bulbúlica, la filomélica voz y ponemos en cinta nuestros gorgoritos o gorigoros y nuestros cascajosos versos, continuaremos avante con lo que nos vaya saliendo de los núcleos y focos glandulares y de las circunvoluciones. Pueda ello ser que lo que nos salga dellos sea cosa que no zurrapa, hez o bazofia o zupia.

Estamos, deliberadamente, metiendo en sabio olvido el referirnos a los acaecimientos musicales habidos por acá. No pocos han sido ellos, sinfónicos, sin o con solistas, de cámara y religiosos: y ello porque nuestros musicólogos están ausentes y *disfrutan de merecidas vacaciones*. Sí Meseres! Acaecimientos de música religiosa también. Porque así como en Zagorsk (no lejos de Moscú) asistimos devotos a una *MISA ORTODOXA* (nosotros somos más bien medio Heterodoxos) y con qué cantantes! --los barbudos Popes y aprendices de Popes-- y con qué riqueza de ornamentos tan decorativos y cuán decorativas las ceremonias y los Archimandritas!, aquí en Stockholm --el Viernes Santo-- en un templo luterano (nosotros

somos más bien medio Hugonotes y dos tercios calvinos mejor que calvinistas) escuchamos la *PASIÓN SEGÚN EL APÓSTOL MATEO*, de Johann Sebastian Bach. Nos privamos de escuchar el *ORATORIO SANSÓN* de Haendel --poco después-- para no sabotearlo con el estrépito de nuestras toses. Estuvimos en las Pagodas de Katay, pero allí no ocurrió música alguna cuando ello, y no escuchamos sino la búdica, de las esferas, aparte de las armonías arquitectónicas. Las Pagodas! Bellísimas las Pagodas! Pagodas, para godas las nuestras aún las más liberales.

Todo lo que se va abre --es obvio-- un espacio en el vacío y un vacío en el tiempo. El vacío y el espacio se cierran y dejan una cicatriz tras un lapso o desde el instante mismo. El tiempo queda convertido en un ámbito baldío, erial, en un lleco, y el espacio en un amplio círculo desértico. Vamos a ver si podemos, si logramos poblarlo, el uno y el otro, siquiera de fantasmas, de teratológicos engendros de pesadilla, de entelequias facticias, hipotéticas, de quiméricos endriagos, de vágulas sombras quiméricas y empusas, de poéticas ficciones y de fantasías droláticas también, en ocasiones, para reír en el gelasmo del sarcasmo y en la crispatura del rictus sardónico. O vamos a dejarlos así, yermos saharas zahareños y mares catalépticos en *calma chicha*: chatas, combas, olas estáticas, de arena, son las dunas. Sabio es beberse el tiempo, gota a gota,

y que el tiempo --a su turno-- gota a gota nos beba: socrática cicuta para él, para nos, hidromiel pánfila. Nos fumaremos el espacio, aro tras aro, voluta tras voluta. Con nuestros propios humos se henchirá el espacio. Hé aquí el programa, sin ningún shakespereano problema --hamletiano fantoche-- aquéste otro, este neo *ser o no ser.* Buenas noches, muy buenas, Yorik! Oh calavera todavía parlante!.

Y mientras cogitamos tan desabridamente pensierosos en aquestos problemas y en otros que también nos obseden, dejaremos a los cofrades menos próximos, a los de más reciente ingreso y matrícula en nuestras mesnadas coadyuvantes, huestes y tercios de reserva, casi ni prójimos nuestros todavía, dedicados --si lo tiene a bien, que harto libres son-- a los ejercicios poéticos y a los malabarismos prosódicos rimados o no y a la función retórica subalterna: a la paranadería consuetudinaria, cuotidianísima, al verbeo escripturario, a las cantinelillas --en forma de lied-- y a la rapsodia dodecatónica informe o disforme. Y conforme con su oficio y su artesanía inexistentes, para ellos inútiles, inutilizables mientras. Con ello a nadie dañan, qué vá, y se van entrenando. A nadie dañar pueden: que son sordos el tiempo y el espacio, aparte de que, aquellótros, técnicamente mudos son y se expresan en un pan-babélico prácticamente desconocido hasta de los más eruditos investigadores.

Tácitas voces son en el vasto vacío. Voces mudas en el tiempo y en sus infinitudes. Las que venían de los montes, antaño, ayer, a huéspedes demorar en la ínsula (vagaroso el itinerario) no vienen, ora a la península --escandinavia-- en pos del Solitario. (De esas hay por acá, lácteas y róseas...). En pos del Solitario sin --apenas-- horizontes: Eva-María, verbigracia, Agláe, Gnidia, Dorotea, Galiénka, Pai-Han, Mura? Las que venían de los montes, de las florestas de los mitos, y a la quimérica bicoca (vagaroso el itinerario).

Aquí la tarea se suspendió porque llegó... una de las que venían, pero no de tan lejos. Continuaremos otro día, digamos mañana, pero en broma y los daremos por finitos y por finiquitos, en cuanto con nos ello toca, lo de los versetes de las que venían y a inmiscuírse en nuestro almario de ex-bucanero, de ex-corsario, de ex-pirata provecto y ya en carena, y a donarnos lo que nos traían: en su joyel, el rubí sanguinario, entre oteros alabastrinos de rosado cristal de roca, dogal y cíngulo y cadena, y, exangüe, el clavel de su boca y el zumo acerbo que el amor alquimia. Después del embeleso y la vendimia y el lauto goce y la elación eximia..., viene el hastío, el desamor, la pausa o el interludio: la bivalva almendra dolor engendra y amargura acendra. Lo dijo Salomón en Sutatausa?

Como el ánimo está descaecido, caído, a ras del suelo, talvez hasta *sumido en la espelunca berroqueña*, la voluntad (cuál Voluntad?) no actúa sino en función pasiva y así --oh Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes!-- apenas sí autorizando el proseguir cultivando --en cámara lenta-- la Inacción (sobran los gerundios: que ella se autocultiva y autoriza, desde antaño y pian piannino, sin mediación ajena y sin desgaste). La Inacción, sí, Meseres! La Maravilla de las Maravillas... (sigue)

8 V 1960

XVI

Veces muy en serio, veces casi apenas en broma y siempre a manera de monólogo interior, sin temática y sin objetivación, deshilvanado y sin apenas ritmo. Y se continúa: Estarán, en éste asunto también, las opiniones divididas? No digo de las opiniones de los mis entrañables caros amigos obnubilados, transitoramente --ojalá-- inmergidos en craso error, y en liga acorde, unánime, en contra de un quimérico endriago supuesto. Refiéro aquí a las propias opiniones, a las mis opiniones mismas: a nuestras opiniones, a las de la éncia tetra o pentadimensional que somos aún y siempre fuimos. Cinco en uno. Ocurre --y desde los más remotos tiempos-- que entre nos, en nuestra quíntuple unidad, existe como existió y existirá, la más libérrima, la más anárquica disparidad

antagónica de pareceres y de criterios. Disentimos los cinco en uno a troche moche, en contrapunto y punta contra punta: pentapétala estrella como la estrella de cinco picos de tu mano --la izquierda-- oh Xatlí! Llamémosla, a la Encia pentadimensional, con los correspondientes seudónimos vocales: asceta, estulto, iluso, orondo y undívago. Estarán, en éste asunto también, las opiniones divididas? --Obvio! Pentademón... Dice el Asceta, renunciativo: (entre comillas) Todo no vale nada!. Dice el Estulto: pero qué brutos, qué cerrados de mollera! (Casi tánto como nos!). Dice el Iluso: esperemos, confiemos, que ellos mismos rectificarán su concepto disparatado. Dice el Orondo: Bien! Y a mí qué? Allá ellos con su Monstruo Imaginario espanta pajarotes!. Y el Undívago, no dice: cada minuto piensa, crée, siente una cosa distinta: se enternece, se aíra, se compunge, se alza de hombros o se resigna, silencioso, desdeñoso, desdeñado y herido e impasible. Divididas, divididas están las opiniones por acá. Por allá, obcecados, caídos del zarzo, en pleno acuerdo. Con tal que el tiempo dure y que nosotros le duremos a Cronos. Más duraderos que duros y aunque de hierro fuéramos. Como el ánimo de alguno de los cinco está descaecido, decaído, a ras del suelo --talvez hasta esté sumido en la espelunca berroqueña--, la Voluntad de ése Quídam (cuál voluntad?) no actúa sino a contrapelo, sino en función pasiva. Y así --oh Fray

Gerundio de Campazas, alias Zotes!-- apenas sí autorizando el proseguir cultivando --en cámara lenta-- y no de cuando en cuando, la Inacción. Sobra el gerundio, que ella se autocultiva, desde antaño hasta ogaño y pian-pianino, sin medicación, sin licencia alguna y sin desgaste. La Inacción! Sí, Meseres, sí, Monseñores! La Maravilla de las Maravillas! El Parangón de los Prodigios! La Mágica Quinta Esencia de lo Lauto! La Inacción! Olé! Eureka! Y acabáramos! --Soleimán-ben-Daúd, díjolo en Opilandia? Lo repite ahora, lo itera y lo reitera, Lirón Lirónides en la Leolandia Hiperbórea (con la su sandia vozarrón estentórea) y en la Ecuórea Nolandia (piélago y archipíelago, Oceano, Mar, Ponto). Lo de muy antes del ayer de los ayeres idos, se dejó para las próximas, o no tánto vecinas, mañanas por venir, a evadirse también. Lo de hoy, todavía no fugado, se dejará en suspensión --planeando-- para cuando ya se haya cancelado lo de todos los ayeres y anteayeres: todo cuanto está en mora, en depósito, en silo, pagando o no pagando bodegaje. Bien. O regular apenas. Y lo de mañana, lo de mañana, oh Kronos? --Ya se verá, ya se habrá de ver si se ve o no y si se hace o no se hace y en qué venturo día venturoso o en qué noche la más aciaga. Y qué es lo que hay por no hacer o por hacer o por deshacer? Naderías, Meseres! Nadería, Monseñores! Nadería...

Otra cosa: Para la locución, la locución-tartamudeo, la locución y espetación *in-vivo* --por parte del autor o fautor-- de la hazaña poética leogreiffiana, estamos ahora impedidos (primero porque el Editor de la *MAGNA OBRA* no envió el libraco por el aire) (y luego, por lo que vamos a decir): Estamos impedidos en la actualidad si alguna vez no lo hubiéramos estado, si no estuviéramos siempre. Luego... Impedidos siempre hasta para la apenas escrita proeza poética. Pero esta es una otra Historia. A más de antidemosténica en grado superlativo, magüer cascajosa, la vozacha del quídam leedor presunto está ahora sobremodo rauca, desapacible asaz y soterraña, enroñada o enmohecida, y taraceada --*staccato fortíssimo*-- por accesos súbitos de tos, nada accesorios, de ultra dodecafónica o atonal cacofonía --perdón! oh snobiarcas o snobículos de reata!--. No está mi voz para ponerla en cinta ni para que nadie la ponga en solfa. Arréa! Ea! Recórcholis! Atiza! (Así como dizque no estaba la Magdalena para tafetanes!). Adiós a todo cuanto es joya falsa, oro de alquimias, adamantes de vidrio! De todos modos y en serio, y sin razón o con motivo o so pretextos, es evidente, oh Númenes!, que todo ésto dá grima y amenaza dar algo mucho peor, si no se reacciona a tiempo o si no se prescinde --por ello ser inútil-- de reaccionar a las diez de últimas. Y será tiempo todavía, Matusalén? (De lo uno o de lo otro).

Otra manera de reaccionar y la más sabia, es la segunda la ya dicha de no volver a parar mientes en ello, de marginarlo, y echar adelante y dialogar con las constelaciones más coruscantes o con las nebulosas --las más nebulosas--. Pero qué es lo que se sabe, Lépe? Somos el Monstruo Imaginario? Somos el Pelele? Oh majaderos! Pero qué es lo que se sabe, Lepillo? Por parte del precito, ya cesó el Cáos. Por parte mía. Por la parte mía --siempre ha sido la parte mínima, no la leonina, que no es ávido el león-- no se ha modificado nada. Lejos siempre de toda cosa que reditúe y sea de encajar y generar proventos Punto. Persevero, oteante, vigía desde la cofa, --no avizor de El Dorados, Ofires ni Dabaibes ni Golkondas-- en plan especulativo (que nada tiene que ver con especulador, oh romos!): nada se vé que pueda llegar a operar cambios notorios o apenas imperceptibles en el problemilla psíquico que nos ocupa y nos enerva. Alontanado de toda onda, por fuera de todas y de cada una de las órbitas. Aislado de todo contacto espiritual o físico subalterno. Contacto. Con tacto. Sincontacto. Da lo mismo y vale lo propio. Es una cámara pneumática de esas que se nos monstraba cuando hacíamos como que estudiábamos los rudimentos de la Física --oh Langlebert, harto desueto y obsoleto!--, en la clase de *CAMILÓN EL TIRANITA* (el mansueto cuanto irascible y fosco Don Juan del Martillo, autor de *BROCHAZOS*, de un canto a las

pecadoras deportadas a *PATIBURRÚ*, y de mi expulsión del Liceo Antioqueño), cuyo profesor, si no le *tenía horror al vacío*, si no le temía a la dicha máquina, pavorecía ante otros artilugios que --*ad usum Delphinorum*-- generaban la electricidad para finalidades didascálicas. A lo mejor se trataba de otro profesor en el segundo caso, y este sería Don Chepe Escovar. Punto. Elemental! Caro Habacuc-ben-Baruc! De bola a bola! Por punta y punta! Ras con ras! Empero, hay que prestarle tiempo al ánimo lelo y subministrarle vitaminas de yapa --ciertas vitaminas-- a ver si reacciona, se sacude, se desamodorra, y le pone oficio fructuoso a las reservas --que sí las hay y orondas, en el silo-- inertes, en catalepsia lazareana, por el momento. Acaso apenas fugaz y transitoria la inercia, acaso el estado cataléptico no muy avanzado en olor a cadaverina o a santidad, y acaso pasajero el colapso anímico. Parece una solemne gedeonada de maese Pero Grullo (Señor de La Palice pero en realidad es un *pensamiento* (apotegmático, aforismático) del Señor François Guizot: *El Tiempo no consuela, borra*. Y como no se trata, ahora, ni mucho menos, ni jamás se trató ni nunca se tratará de buscar consolación (ni siquiera de la de Boecio, filosófica) por eso dispusimos prestarle tiempo al ánimo. Que el tiempo borre y barra y deje al ánimo libre de borra y barro, ceniza, polvo y hollín, pero que le conserve (eso sí) la pátina (y sin verdines). Desembarazado el

ánimo de herrumbres y de rémoras, de conchas, caracolillos y de algas incorporáos a la obra muerta... (ya está casi en carena el ánimo bergantín, el bergante animoso, listo para el calafateo, la limpieza restauradora y el pintado de nuevo: para remozarlo, sí, al vejete. Ganas nos vienen, nos están viniendo, de rasurarlo al ras, pero bien al ras, casi hasta la escalpación, al ánimo vejancón, al velero --bergantín-- paradójico. Paradojo. Ya está en carena y lo vamos a pintar...

Qué hay de Miguel Zuláibar?

Camarada! Camarada en fantásticas, en ilógicas, en absurdas y múltiples lides, --siempre fiel a mi vera, con tu gesto de risa, de sarcasmo, de burlas y befas y mofa--, en el viejo navío --bergantín o goleta, urca, birreme o prao--, caballero en la hóspite cofa, ¡cuántas veces mil veces relataras leyendas prolijas, profusas, donde hicimos, los dos, de adalides! ¡Añoranzas de puertos exóticos! Fragantes hembras! Lúbricas zambras! Embriagueces de trágicas vides! Las humosas tabernas, los sombríos tabucos... Por España y las Indias, algaradas con la ríspida gente gallofa: --y las noches eternas por antárticos y por árticos hielos: y la azul, sollozante, romántica, trémula estrofa --estrujada de llantos, cuando noches lunosas, ante rejas morunas, ¡Serenatas y Duelos: amatorios ardides! Ya cesó la odisea. Hora somos añejos marinos. Viejos troncos y mútilos que a la orilla botó el oleaje... De un naufragio despojos. Abolidos despojos. Marineros anclados en la hirsuta, fatídica riba! Se colman de ensueños las lentas veladas! Cantan las olas. Zumban, silban los vientos. Voces de mando estride el Capitán! Camarada! Camarada en fantásticas lides! Compañero de todo mi viaje: mi irreal e hipotético viaje --alredor de los Mundos--

por abscónditos Mares! Los barcos --ogaño-- sin nosotros alegres se van... Camarada! Encendámos las pipas! El humo... Vagarosos recuerdos...! --Por tu rostro curtido una lágrima surca, furtiva...

Con música de Gaetano Donizetti... Qué hay de Miguel Zuláibar?

Ibamos en que ya está en carena y lo vamos a pintar de zinzolín coqueto --hasta la línea de flotación-- y en la obra viva, desde ahí hasta el tercer puente --que es nao de alto bordo-- del más acéreo alinde. Lo teníamos pintado, al viejo, de *necio y verde* gongorinamente y de argótico modo. Punto aparte.

Si no tuviéramos tan mala vista y tan romo el estilete, escribiríamos arréo y horas y horas (porque la noche no está durando sino de 8 p.m. a 3.30 a.m. y además somos inveterados insomníacos: aunque nada despiertos y siempre en estado de aparentes durmientes --no traviesas ni *polines*): lirones, en apariencia, para despistar o para que no se nos hable y se nos turbe, perturbe o disturbe. Escribiríamos horas y horas, arréo, empezamos a decir. Pero se nos fatigan, aprisa, los ex-grifos ojazos, los ojuelos ex -halcones, ya como que en proceso de cataractación paulatina. Y, aunque no para dormitar homéricamente, buscamos la obscuridad (con toda lógica, además, que siempre hemos sido el *lucífugo Búho*). No fuera

por ello, por tan *prematuramente* cegatones, pues ya inundaríamos el Orbe Mundo y sus Satélites --ahora no está sola Selene-- (y pése al romo estilete) con la hojarasca garabateada por el campeón garrapateador grafomaníaco insomníaco. El Campeón --sin émulo-- de todos los peones de pluma (pero no plumitífero mercenario ni mesnadero sino autónomo, de sí mismo el Condottiero).

Pausa para descansar. Y para --no, Alvaro, un Pernod 45-- libar a la salud de entrambos un Rémy Martin de Cognac, óptimo --a fé de Palamedes, nuestro degustador y catador catedrático--. Skól! Na zdrávi! Cambé! (es decir, en chino --cambé-- hasta verle el envés a la india: la copa seca boca abajo). Tres toques de Cognac. Y, mientras, la *SINFONÍA HEROICA* de Beethoven (y no te pongas a llorar, Mosadegh, hijo mío...).

13 V 1960

Ver *RAPSODIA PARA MIGUEL ZULÁIBAR* (en *LIBRO DE SIGNOS - OBRA POÉTICA*, Tomo 1)

XVII

Por disposición de los Hados, con el visto bueno de las Hadas, ya parece que se va aproximando, y es noticia y novedad literaria de Stockholm, Svérie, Escandinavia, así se refiera la *choz* (muy doméstica) a nos y se relacione con nos, con nuestra criollidad muy notoria y con la nuestra indo-sud-americana poesía (mi criollidad y mi poesía) muy menos extranjera y extranjerizante y antes bien --ambos a dos-- autóctonos en grado sumo o superno (ella y yo) como que ella es cien por ciento greiffiana (y yo soy colombo-antioquio-bacateanse, magüer mis apellidos forasteros por mitad, y mis contactos desde la adolescencia con las literaturas universales a mi accesibles: necesariamente no se lee siempre --oh mastuerzos!-- para imitar, piratear y se vestir de prestado, sino para se nutrir, asimilar y conocer: para conocerse a sí mismo, se desensoberbecer y se ubicar, se decantar, se alquitarar y se valorar. Esto, cuando uno es y tiene lo suyo y no necesita ni desea lo ajeno: eso se queda para el menesteroso si ratero, logrero y simulador. Para carentes de propia personalidad: y son legión los desvertebrados y atracadores, los calcomaníacos grajos y los plagiarios de librea, los parodistas y mimos, los acólitos de cualque sotacura o sochantre puesto, por la moda, en la espetera...). Largo el paréntesis.

Retornando --oh Jovica! *al mojón y punto de partida*: ya se acerca la posibilidad evidente de hacer la lectura de mis versos --no les digamos poesía-- para ponerlos en cinta magnetofónica --así se dice--? y trasladarlos luego --de la cinta-- a la lúnula de vinilita. Y es noticia y novedad o choz literaria, y de Stockholm, porque aquí es donde se va a realizar la cosa, y porque aquí estoy yo --el fautor de los versos y del desaguisado oral--. Aquí estoy Yo --más o menos ausente, como de incógnito, pero aquí-- calvo, miope, huraño y con mi barbilla entrecana --ex-taheña-- de fauno añejo y muy en sus cabales, orgulloso, apático, señero. Ya se aproxima, oh Valvasores!, porque --no por avión-- me llegó un ejemplar de las *OBRAS COMPLETAS* hasta 1957 --y en parte completas-- de don Yo del Aburrá, no de Castilla (ni del Rhin, ni de Silesia, ni de Svérie, ni del Cantábrico): de don Yo del Aburrá. Brincando de dislate en dislate --míos-- y de errata en errata, estoy ahora releyéndome, para ver y elegir que es lo que ha de maldecir o malleér --en la última década de Mayo-- ante él o los micrófonos de la Radio Sueca --creo--, para complacer al amigo Alvaro Castaño Castillo en su extravagante propósito e inexplicable deseo de hacer grabar mi voz áspera, sorda, rauca, no nada musical, no nunca modulada, e inexpresiva asaz (menos en ciertos momentos íntimos, no sintonizables). Se hará lo que se pueda y se tratará de no entreverarle

toses, tropezones, ni otros agregados cacofónicos, a la voz cascajosa, a la tartajosa dicción sin gracia y sin matices, plúmbea. Se evitarán los sollozos y sollipos, para que no llore Mosadegh, el lacrimógeno de Opilandia. Y para que los audientes presuntos de la próxima ventura *LECCIÓN POÉTICA* de un Ex-Poeta se percaten de que la Poesía... Pero no nos anticipemos, y esperemos a que entonces sepan deducir, diferenciar, decantar, intuír y aprehender: saber cómo es la cosa del verso y de la prosa, de la melodía, de la armonía y del ritmo y de los timbres y valores, y de la antiretórica manida.

Si dispusiera, Ego, de mi Camino de Terciopelo, de mi Sendero de Velludo. Si dispusiera --al menos-- de la Butaca de Vellorí, de que todo poeta o sota-poeta debiera estar provisto. De velludo o de pana o de cuero. De cuero rojo como el sillón burocrático en que oficióse al arrimo de Eglé. De algún muelle sillón primorosamente forrado. Puesto ni tan cerca ni tan lejos de la chimenea (que puede ser hipotética) (por allá, que no por acá) y en medio del emporio de los libros y mamotretos, y a estribor de la discoteca. Con la mesilla musical a babor. La mesilla sustentadora de la luna girante. Si dispusiera de mi camino de terciopelo, sendero de velludo, ruta de vellorí o trocha de cuero repujado, sería fácil atender a urgencias de índole intelectual (de intelectual aficionado) y aún intelectualoide (la del intelectual profesional). Una y otra urgencias se van posponiendo o se van despachando a la diabla, a como salga, a como puédase, con notorio desprestigio de quien jamás disfrutó dél --amplio y rotundo-- ni a él aspiró, y en perjuicio de nuestras letras y de nuestra --vuestra?-- reputación de *atenienses suramericanos*. (Verdad es que aonio es el beocio..., o lo relativo a las Musas, a las aónides Divas). --Y ni valerme ahora de piérides o

pegásides, de las *Nueve de la Fama.* Que, si alguna, una cualquiera, o algunas, cualesquiera, de las parnásides, de las Nueve Musas, dignárase enderezar su soplo inspirador hacia mi enhiesta calva testa: abierto golfo, de harto buen fondo, desabrigado eso sí...--. Que si tú, gentil Erato elegíaca, me prestaras la Lira o uno sólo de sus arpegiados, o tú, Melpómene trágica, la careta, o uno sólo de sus rictus, o tú, Polimnia lírica, la actitud meditativa...--. Tú no, Calíope! que alérgico soy --por igual-- a la elocuencia y a la altísona épica... (como al *cante jondo).* Ni tú, Talía, propicia a la comedia y al idilio --seguramente pastoril--, que no aprovecho --ahora-- para el idilio etéreo, y que la *comedia e finita!* --Urania...: a ti te representan con un globo y un compás. Soy poco estratosférico, nada ultraplanetario y el compás lo perdí. Y el mundo que tenía en la mano Carlomagno ya me sirvió para echar a rodar la bola (en versos atribuídos al *colega* Sergio Stepánovich Stepansky). --Tú no, Urania! Ni tú, Terpsícore: nunca fuí danzarín --magüer baladino-- (ni metafísico Nijinski): que el ágil danzarín era el que danzaba con su sombra... Cantor fuí, pero poco... Y en cuanto a Lira, cuento ya con la de Erato... --Clio: eres Musa de la Historia..., y a mi me gusta más la Fábula, me petan más la Apocrifaria y la Heurística... Quédate, Clio, con Bogislao, el segundo amnésico memoriógrafo. --Pero Euterpe, la Musa de la Música y de la poesía lírica también (de donde se desprende o colige que poesía y música pares son y simultáneas y gemelas --siamesas--). Euterpe, oh tú! si me podrías dar en préstamo tu flauta! Con la Lira de Erato, con la Flauta de Euterpe, con la Careta de Melpómene, con la Actitud Meditativa de Polimnia y con el mi Azumbaibe... Y con el soplo inspirador llamado *estro* en las Retóricas mansuetas y obsoletas: el manido *númen*... Tampoco lograré salir del paso... Que me falta la butaca de peluche. Para ser claro --aunque jamás he pretendido aparecer obscuro--, el sillón de terciopelo no es el sendero de velludo gourmontiano y *línea de menor resistencia* casuística: la butaqueta de vellorí de que todo poeta o sotapoeta debiera estar provisto, para poderse dedicar a sus escarceos someros o a sus buceares abisales, pudiera ser (a más de la *materia prima*) si no la

holganza, el vagar lauto, el ocio libre de trabas y de lastres --es decir con lastre amonedado: maravedises o talentos (reales aunque fueran de vellón)-- y el *dolce farniente* (para poder hacer algo): si no todo lo enumerado, al menos... No! No! No! Todo lo enumerado y --de adehala-- un buen velero de invención y un ágil viento de fantasía! El viento en popa, esproncediano: y partir, por el Norte o por el Sur, a conocer a todos y a cada uno y a cada una de las o de los antípodas. No será buen velero hipotético la Nao Hiperetusa, el bergantín más bergantín que bebe vientos e hiende ondas iodadas y salinas? La Nao Hiperetusa, todavía en carena! Tiempo es ya de zarpar, anclada Nao descaecida... Animo! Ea! Y en la Nao, Fonóe, Eunóe, Arsinóe, Frinea, Irenea y Azenea y Zumurrud... También las Nueve Musas, en la Nao, pero sin aceptar en el equipo a la Musa Décima de que habló Arouet: una nueva hermana, creadora como ellas, apenas menos soberana, apenas más militante, la Crítica... --Esa no viaja: pero si viaja en él la Autocrítica.

Yo conocía las *Prosas de Gaspar*, si, ya: no las de Sergio Stepánovich Stepansky, si son suyas y *Bárbara Charanga* y si son Prosa: a menos que escribiera y en prosa sin saberlo. Esto ya le pasó a quien se sabe ya, desde que lo dijo quien lo dijo... (Y eso le sigue pasando --escribir en prosa sin lo saber o creyéndolo poesía-- a cada quídam... Sergio no escribió en prosa: ni en verso: urdió poesía, pero no para atrapar moscardones ni para encalabrinar académicos -carpas...).

Pero ahora está claudicando Sergio el Estepario, el Eslavón Perdido. Ahora, aquí, en Stockholm, tan vecino de su Moskovia, está escribiendo, sí, Meseres!, escribiendo Sergio y escribiendo poesía --en ruso-- y prosa --en antioqueño bolombólico--. Allá, en Bolombolo, aprendió el greiffiano-antioquensis y empezó a olvidar el ruso... Aquí --con sólo el Báltico

en medio-- reaprendió --automáticamente-- el ruso y está depurando su bolombólico-pan-babel-leónico. Escribe y no poco, Sergio: harto más escribiera si dejara la compañía de Bogislao y harto mejor si no siguiese a la vera de Beremundo y al arrimo del Lao Leo, si no operáse en llave con ese par de batólogos eméritos, de aliteradores ecolálicos convictos e inconfesos, tan dados a la enumeración climáctica como a la catacresis más o menos incoherente. No tan nociva para Sergio la compañía de Bogislao: con aquéste parangón de la abulia tan sólo pierde el tiempo, que es perder menos que nada. Bogislao no escribe ya: dizque se reserva para escribir --ya difunto-- sus *MEMORIAS PÓSTUMAS:* no peligra, entonces, su estilo, con Bogislao. Con el Lao Leo y con Beremundo de mentores y maestros si está perdido, más que perdido, el Eslavón (y no sólo como escribidor) pero el no lo crée. Allá él. Claro que yo no puedo aventurar ningún concepto acerca de las poesías --en ruso-- de Sergio. Por más que, de cada diez *críticos* de las gacetas, ocho escriben, orondos, en torno a lo que no comprenden --si lo leyeron-- o que no han leído y que nunca irán a leer, porque...: para qué? Lo digo porque, en mis mocedades, leía parte de lo que sobre mi poesía se escribía... Ahora creo que ocurre algo parecido a lo propio. Trataré de leer lo que se escriba alrededor de mis *OBRAS COMPLETAS:* si algo se escribe y si eso llega hasta estas

zonas hiperbóreas. Para mejor será que, si se escriben, no lleguen hasta nos esas *críticas*, en realidad involuntarias *autocríticas* dellos, los improvisados reseñadores de *oficio in-albis et per secula seculorum.* No puedo juzgar las poesías en ruso de Sergio Stepánovich Stepansky, pero si sus prosas y sus poesías en prosa, que las escribe en neo-pan-babel -leogreiffiano-bolombólico, en cuyo idioma yo soy harto ducho como también --y en esas lides-- enterado. Por esta de Stockholm estafeta, como vehículo, ya daré a conocer las Prosas de Sergio y los Poemas en Prosa de Stepanóvich Stepansky, del ex-cambalachero convertido en otro *músico de la legua* --como Nos, aunque indigno--. El indigno --por el momento-- parece no ser Sergio.

Para decir es tarde lo que jamás se dijo si cuando próximo, si alejándose ya, todavía vecino. Temprano todavía para nunca decirlo de ayer lontano, de ahora, o apenas de hace instantes discontinuo. Decirlo a nadie, a todos, a si propio, a orejas sordas, a oídos líticos, a corazones enmohecidos. Si no se hiciera, como sí se hizo, si se deshizo y lo abolió el olvido, para decirlo es tarde lo que nunca se dijo, temprano todavía para jamás decirlo. Viene desde los montes el vaho mañanero, algodón, lino blándulo, fonje, de escardados hilos; opalescente, de escarchado vidrio. Baja desde los cúmulus y cirrus: aborregados copos irisados, hialinos. Sube desde las abras, así mismo, --tejida niebla, aljófares en sarta, entreverados lirios--; como desde las simas abismales del Cocito...

Y hay qué cortar, que es largo, que se hizo corto el tiempo --en sentido figurado--. Muy buenas Noches, Valvasores! Recuerdos a Mosadegh.

21 V 1960

Ver *CAMINO DE TERCIOPELO, SENDERO DE VELLUDO Y NUEVE MUSAS* (en *BÁRBARA CHARANGA)* y *SONATINA* (en *VELERO PARADÓJICO - OBRA POÉTICA*, Tomo 3)

XVIII

Muy de veras, a todas éstas no se sabe siquiera el mote propio o el apropiado de aquéstas o para aquéstas manufacturaciones periódicas --nada periodísticas-- y de periodicidad un poquitín irregular, no obstante el buen deseo de hacerlas cumplidamente hebdomadarias. Pero: Ay! Helás! Velay! No es nada fácil concertar el cáos y harto es difícil imponerle normas y aún el imponérselas él mismo al ácrata desbridado o el nihilista sin bridas, caprichoso y errático. Estafeta. Boleta. Gaceta. Esqueleta o Vainoleta (a la violeta) --como dicen los a la tal eruditísimos-- desde Stockholm, sobre el Mélar. Correo, Cotorreo --pero no chismorreo de ningún amorreo, ni gorreo y centón de sobras de obras ajenas, mas sí, y no dándole siempre arreo, sino a ratos --piano, piano--, sin prisa y zamarreo y acicate, puesto en escrito, --verborreo del dislate y del Orate y desde Stockholm del archipiélago y del fiordo--. Harto héme

cuidado siempre de decir, de escribir Estocolmo, a la criolla, a la española, para que no se piense que ya mismo se vá a caerle --por de bola a bola-- ni al oportuno colmo ni al trillado *pedir peras al olmo*, cuyo olmo (no nunca el del Paseo tibodiano) sería Yo mismo --poco anatolfrancesco-- bien que no asaz frutecido de peras ni de perones (que aquí se dice perón por peras y se suelen traer también de la Argentina!). Cuanto al olmo. Y que del Colmo? Así mismo como al olmo dejemos al colmo en paz y en calma y --para colmo, ahora sí-- al anodino pelma con un palmo de narices y la enjalma en el dombo del lombo jorobeta. Estafeta, Boleta, Gaceta o Vainoleta a la violeta, o Esqueleta coqueta y pizpireta del títere en su veleta y el titerero de la su múltiple marioneta polifaceta (y con no poco de lo polifacético). Dice el añejo anejir, contrapunteado (o en cánon cancrizante?): *No le al olmo peras pidas*. Tampoco le peros pongas (que es oficio de lepéros) --si nació con ellos puestos y en su sitio--, o quier perones --no argentinos-- o perillas, testiguillas, rayadillas --las funcionales, oblongas--. No al olmo peros le pongas. Estafeta, Esqueleta, Boleta, Gaceta o bien Correo, Cotorreo --tal cual, venial, Chismorreo-- y dále arreo: como si fuera Mosadegh el Reo y yo fuera el mismísimo Pateta, para --sin darle un pase de muleta, sin *afeitarlo*, que no soy *maleta*, ni *aboyarlo* que no soy *caramillo*... (caramillo,

capador o castruera) (Cúchares soy sin truco o cocarreo ni generales con ningún Pacorro...), el estoque plantarle en la cruceta. No lloro, Mosadegh, sino berreo, contemplando tu arrastre, tu acarreo por las mulillas, mientras al *Golleta* las tus orejas, patas y el tu rabo le dan. La Turba vocifera: Bravo (Bravo y olé!) Y el rabo para qué, dirá Echandía. Las orejas, las patas, para qué? Para qué tus orejas, rabo y patas? Mañana, si no hoy, o cualquier día (como hace marras lo pronostiqué) las respuestas vendrán, oh Papanatas! En aludes vendrán, en cataratas! (cuando se os batan las que habéis, oh chatas huestes, ocres, isocres y mediocres!: Mediocres trincas, taifas isocres, clanes ocres!). Supongamos --vosotros y yo-- que ya finalizó el Prólogo. *ESTAFETA CORREO DE STOCKHOLM:* Bien, amigos míos incognitísimos, enemigos de mi que harto mejor que bien conozco: Aquellos otros embelecos incorporados en el mi diminuto Kosmos, en el mi Mundo Mínimo, en el mi liliputiense Orbe... Se incorporaron asaz tempranamente --muy de madrugada, muy antes del antelucano crepúsculo faraute--, cuando mis escarceos y mis balbuceos iniciales (pseudo o no pseudo-literarios y cuasi ni o harto que sí poéticos --ad libitum--): Literaturizantes, poetizantes, digo, para tranquilidad de mi consciencia autocrítica, de mi acrítica subconsciencia o de mi crítica inconsciencia y nesciencia: de suyo elásticas y complacientes,

la auto-crítica, la acrítica y la crítica, y de mío drásticas e intransigentes, la consciencia, la subconsciencia y la inconsciencia --no cuenta la nesciencia, que es para despistar--, siempre (un poco más, algo menos, como que sí, como que no) contraloreadas por mi y regidas. Y aquellos otros embelecos, de ellos, los dichos, los accesorios o adjetivos o secundarios o segundones o subalternos y meramente ornamentales (para bien, para mal, para peor), de ellos, los dichos, para el placer mío y para mi solaz, los protuberantemente sustantivos --o sustantivados--, substanciosos, esenciales, vitales, imprescindibles, aún ahora mesmo están conmigo, metidos en mi espíritu esotérico, circulando están --terciando mi sangre-- por mis empedernidas venas y el corazón ternísimo. Mi corazón sin Reino: el mío Rey siempre en Jaque, en Jaque Perpetuo --tablas-- y en Jaque Mate, porque jamás resigno (aunque abandone). Oh Corazón sin Reino, en jaque siempre!

Releamos a Erik Fjordson: Corazón forajido, nunca domado y que jamás no domas: --dónde errarán aquellas eróticas quejumbres y querellas, dónde aquél canto que yo dije, henchido de músicas fragantes y equívocos aromas, dónde, si no en la boca del olvido?--. Corazón forajido, nunca domado y que jamás no domas! --Dónde, si no en la boca del olvido: ¡buena la boca para lo cantado, corazón forajido! Corazón forajido --viejo pirata anclado, trovador abolido--: ¡corazón forajido! ¡corazón fracasado!.

El mío Corazón: Rey siempre en Jaque! Podría, oh Margravinas! oh Grevinas! oh Valvasores! oh Meseres! oh Pecheros! --y debería hacerse--, formular (yo mismo) un Catálogo, el Catálogo y catálogo alfabético, de todas esas embelecosidades. De los mis Embelecos. Así les nombro, un si es no es peyorativamente, para la menor incomprensión de la mema, de la beata galería: así, para la galería beata y mema y alelada. Amen. En mi interior y fuero, les llamo, a veces, sin apellidarlos expresamente, con muy diversas (porque son ellos diversísimos) denominaciones acordes, --éstas sí, ya--, con su categoría, con su alta jerarquía, con su rango elatísimo (en mi concepto, para mí o dentro de mí, tácitamente). Benvenutos o malvenidos embelecos, mal aventurados o bien aventurados o desventurados. Benedictus o Maledictus interdictus. Benevolentes plácidos o malquerientes acerbísimos. Benvolios o Malvolios. Parangones de la bonhomía --cándidos benefactores altruístas-- y pináculos, cúspides o estípites --Malhechores-- de la maleficencia artera y zahorí. Un Catálogo (Pecheros, Meseres, Valvasores, Grevinas y Margravinas), un catálogo y un catálogo alfa-beta-gama-déltico de todos ellos, los mis embelecos, los a mí, en mí incorporados, o por infiltración o por yuxtaposición --aparente o en realidad, epedérmica apenas--. Podría, así, principiar el Catálogo-Nómina de Embelecos, supra-embelecos,

infraembelecos y cuasiembelecos míos, en aquesta primera serie o primer tranco de ellos todos, como muestra, verbigracia: a) Aliteranciomanía; b) Batologística exasperante; c) Catacrética (con el agravante de ser *incoherente*); Ch) Chacotería chanzonetera; d) Dialogismo enquistado; e) Ecolalia y no nada involuntaria; f) Fabulística fantastiquera; g) Greiff-grafo-leología... Básta! Suspénde la enumeración climáxtica. Y vamos por partes, que no hay para qué echar toda la lista de una vez. Hemos de ir paso a paso, tratando de analizar cada uno de los embelecos (ahora no soy yo solo, que me acolitan y asesoran y asesan los Siete Sabios de Suecia, los siete sabihondillos del equipo, en Suecia) --los ahora en turno con titulares: las septinas sucedáneas andan en el *desbreve* para la habilitación, que en ellos hizo *moñona* nuestro cata-sabios Beremundo de la Tracamundana (el Lelo, por antifrasis), el drástico ataja-borricos fatuos. O habilitan o validan los purgados o permanecerán inhábiles inválidos per-omnia: ineptos, inaptos, químicamente puros, buenos a duras penas como para poetas epigonos...).

Ya no estoy, ya no soy yo solo, así que retornaremos a la pluralidad --si unánime--: Somos ahora un Octeto de Arcos, de arcos zarcos anarcos, de zarcos asaz parcos --como arquilóquidas aristarcos o quier como Valbuenas..., por las malas--:

(Aristarco es samotracense que no el de Samos) (Obvio).

El Catálogo in-extenso --anotado minuciosamente, luego, hasta el límite exhaustivo--, del Primer Tranco dél, siquier: dél innumerable catálogo de los llamados Embelecos, aún dándole duro y parejo y sin pausa ni tregua, no podría elaborarse --ni así, trabajando en equipo-- sino en alredor de unas catorce lunaciones (conjunción en más, conjunción en menos: mejor en más). Pero como tampoco estaríamos nunca (Nos aunque indignos o magüer muy dignos) en capacidad ni con ganas y ni de dar duro y ni de dar parejo y ni de no aprovechar todo género de pausas y toda clase de treguas y vacaciones y festivos, en mucho más amenos, lautos o entretenidos que-haceres (haceres, deshaceres, rehaceres y no nada haceres), pues... Pues... Ahí está --Oh Margravinas! Oh Grevinas! Oh, Pares nuestros! Oh Valvasores! Oh Meseres! Oh Pecheros! Oh, Gentes de trailla! --ahí está --precisamente-- el Quid! El *quid obscurum* de las batallas --huguesco, en Waterloo-- o el divertido quidproquo... Se dejará para después, para mucho después de después, para ese teórico después --aún el indeterminado después de siempre, poco antes de nunca. De acuerdo con la Sergio-stepánovich -stepanskiana doctrina, aprobada ahora, recientemente, en plénum, por la Trinca, y ya en vigencia desde

mucho antes de su promulgación, desde mucho antes de su enunciación misma, acaecida con quindenios de retraso y hace ya de ello... Sergio Stepánovich Stepansky dá siempre (figuradamente) en llover --siempre-- sobre mojado y en nevar --ya no sobre las *nieves de antaño* sino sobre los milenarios bloques de hielo peor que pre-históricos--. No vacilamos al elegir, para la A --doblemente inicial-- de la primera serie del Magno Catálogo de los Embelecos, la Aliteranciomanía. Aliterantes somos --por fortuna nuestra-- mucho más que convictos y harto más que confesos. Aliterantes impenitentes, relapsos, gozosos, jubilosos de serlo. Aliterantes empedernidos ya, y por derecho propio y por deliberada captación, aprehensión o captura: *et par droit de conquête et par droit de naissance* --así como, según Voltaire, Enrique Cuarto reinó sobre Francia--. (*LA HENRÍADA*, poema harto pedestre, con perdón, poeta.)

La Aliteración --Madamina! Amigotes!-- según la sabihondez del Diccionario (el dizque más autorizado) es: figura (retórica) que se *comete* (sic) empleando en una cláusula voces en que frecuentemente una o unas mismas letras se repiten, lo cual, si no se tiene por objeto producir alguna armonía imitativa o si ocurre independientemente de la voluntad del escritor, no es figura retórica sino vicio del lenguaje, contrario a la eufonía.

Si serán memos definidores y memos ellos mismos los académicos!!! Nadie, que no sea académico presunto o ya espesado, alitera involuntariamente o sin producir lo que ellos denominan armonía imitativa... Ergo... El caso es peor, según los mismos memos dichos --lelos-- si se complica la aliteración con la paronomasia, la cual ser parece engendro abominable y *raramente oportuna en estilo grave o elevado*. Pero..., *hay más* (para complicar la partida asimilándola a las de ajedrez): Pero, antes, óye y obtempéra: evita, oh académico presunto, así seas apenas presunto corrrespondiente, evíta la paronomasia, si no has logrado evitar la aliteración --claro que involuntaria--. Hay algo más: Porque si *aliteros* --el griego *aliteros*-- quiere decir *impío, execrable* resulta crudelísima, impiísima y execrabilísima la aliteración --aún sin el agravante de la paronomasia--, y Yo (Leo) y Nos (los de la Cofradía) que aliteramos arreo, que somos unos aliteradores paronomasiadores aliteros, *hombres somos impíos y crueles*.... Cáscaras! Cambronne! Recórcholis! Pero salimos más o menos con bien de la Aliteraciomanía paronomástica, nos --aliteratos aliterantes paronomasiománticos, porque sómoslo adrede, volitivos. El Embeleco de la letra Bé --primera selección-- tampoco hubo de discutirse para excogitarlo. El Embeleco de la Batología se impuso de una vez --por aclamación, a *pupitrazos*-- como el de la

Aliteración, en la lista de avanzada, a la vanguardia. Batología (oh batólogo de mí! oh pecador de mí!) (--dejo a un lado a los de la Cofradía--) viene de Bato --información de diccionario--, de Bato, rey de Cirene, famoso por su tartamudez.

Y el mismo dicho informador define a Bato como equivalente a *hombre tonto o rústico y de pocos alcances* y a la Batología así: *repetición de vocablos inmotivada y enojosa*.... Pero *batos* quiere decir tambien *profundidad*. Atame esos dos cabos, Beremundo! Conciértame esas dos medidas, Bogislao! *Echame ése trompo en la uña*, Lao Leo!

31 V 1960

Ver *FANTASÍAS DE NUBES AL VIENTO* (Cuatro) (en *LIBRO DE SIGNOS - OBRA POÉTICA*, Tomo 1)

XIX

Ya nos habíamos anticipado en decirlo, en vocearlo, quizá con otros signos y precisamente con los alfabéticos particularmente más usados por las gentes. Repetímoslo ahora, que con ello nada se pierde y si se gana: se ganan tiempo y espacio y sin el mínimo desgaste. Como tánto serviría para lo uno, para *Omega* como para lo otro, para *Psi*. Como tánto aprovecharía para la Comedia más en gorja y zurriburri, como para el Auto Sacramental el más monitorio y el más

somnífero. Como tánto iría a sobreafligir a Heráclito el Lacrimógeno (oh Mosadegh Mexías!) como a infra-regocijar a Demócrito el Hilarante (oh Juglar el más sardónico!). Como iría a ser tan bueno o tan malo, rematadamente, para el Búho (sibilino, lucífugo, o paralelo) como para el Pingüino (peripatético o *pájaro bobo* de fraque) para el Lobo (aún estepario) como para la gacela. Tan óptimo o tan pésimo para el pangolín, para el kanguro, para la mangosta y para el leopardo (o el Camaleopardo, boreal y constelación), la hiena, el lince, la onza o el lirón o la paloma (zurita) o el emu o el ñandú, metiéndonos de una vez y por todas en el Zoológico (con alguna salvedad) --por anticipado--, recién salidos de la arcaica Arca de Noé, de donde deberíamos no haber nunca (también y tan bien) como de los dominios tácitos del Silencio --sordo y mudo--. Pausa.

No serviría (qué vá!), absolutamente, para ninguno de los dos --tan sufridos-- no tan opuestos polos, ni para Zenit ni para Nadir, ni para periecos ni para antípodas, y ni *para un fregado ni para un barrido* (no siendo nosotros, ni más faltaba!, ni el aljofifado, oh anglo Mop! ni el desalojado a *escoba limpia*). No serviría, no servirá, no sirve (qué vá a servir!) ni para una cosa, ni para otra cosa, ni para *maldita la cosa*. Ni para ponerlo por bajo de signo alguno ni para enderezarlo desde ninguna parte. No serviría, ni sirve,

ni para el de Leo --Cáncer-- aciago Signo, ni para la de Stockholm --estafeta siempre en moratoria--. No serviría, no sirve para ninguno de entrambos programillas, quiero decir... Lo que significa que... (Como tiene que aparecer sirviendo para el uno o para el otro..., y con voz grave, plúmbea, o con hojas de parra). Lo que significa que en cualquiera de ellos dos --Arcades pares-- será el mismo adefesio, el lobanillo semejante, y la corcova y el juanete paralelos. Vaciló entonces EL ECUÁNIME. No quería, no querría EL ECUÁNIME hacerle el disfavor a *Omega* ni a *Psí* (ni a *Nú* ni a *Mú*): y se jugó el adefesio esperpentoso a los dados. (El esperpento adefesioso o la corcova o el juanete o el lobanillo). A que el Azar decidiera, desidioso. Echádle un galgo al Hado responsable, oh Audientes *favorecidos*, favoritos del Hado! Ahora estoy dizque de neo-viajero. (Estamos, apúntame y dispárame Palinuro) --el Alter Ego de turno durante el presente viaje, durante el viaje próximo--. Quizá se termine con aquesto ya escrito y lo que siga, antes del lunes siguiente a nuestro regreso, y así se le envíe el engendro total al beneficiado con el maleficio, Que si no... Porque lo que es éste lunes (el de mañana) a primera hora, salimos con rumbo a Hamburg (sobre el Elba) y por Helsinborg y Koevenhavn. Serán tres, serán cuatro, serán cinco los días en que, ausentes de Stockholm, visitaremos la urbe (hanseática) de la Germania del Norte.

El germano, nuestro abuelo materno, era del Rhin, de Mainz (Mayence o Maguncia). Por encima de Mainz volamos en 1958, pero la neblina no nos permitió verla ni ojear el Rhin. Ya estuvimos en München sobre el Issar y en Frankfurt sobre el Mein. No dejaremos de conocer y ojalá pronto el patrio Rhin (y a Loreley --fémina ella, que no *caballero*--: si los habrá caníbales!) y estaremos en Bonn y en Düsseldorf y en Colonia (para visitar los sitios --para nos caros y dicientes-- de las nacencias de *EL SORDO* y del *acedo ruiseñor judío melado y virulento* --Oh Prometeo! *Oh desdichado Atlas!*--) y la Catedral del veterano Capitán Lozano Juan y Juan, y para recordar a Farina... (Abel, poeta, no agua de Colonia, precisamente...) Por ahora y mientras, estaremos algunas breves horas en Hamburg, del Elba, del Alster y la cuna de Brahms (el otro *barbuchas* de Marumén).

Hace noches en el tras-sueño víspera de los *RELATOS* (porque habrá más *RELATOS DERRELICTOS*) más que Aglaya nos viene a las mientes Aísha, y más que Yojaél (y que Booz) Ruth moabita, y más que Ménikin, Marumén y mas que Zanetta, Zumurrud. Lo que se empezó a hacer y en ocasión ya muy lejana en el tiempo y muy distante en los espacios tetradimensionales psíquicos, sin propósito alguno concreto (abstracto muchísimo menos), por ver --quizás--: --es conjetura-- cómo nos salía eso de la

cosa de la prosa, de la deliberada como prosa, diferente de la *prosa* que resulta --involuntaria, impremeditadamente-- cuando (aunque creyendo estar escribiendo poesía y no sólo versos) salimos con ella, con la triplemente prosa, con ella, la reprosa más bastarda. La cosa de la prosa deliberada, escrita adrede como tal: veces prosa *poética* o poema en prosa o apólogo o balada, informes aparentemente --para el sordo y para el tardo y para el lerdo y para el burdo--. Nada informes, mas sin seguir los moldes, patrones o modelos, de ellas o de ellos, consagrados: que nunca hemos querido hacer (o hecho sin querer) imitación de ello ni de nada, por más que las primeras prosas que ensayamos perpetrar (y aún las seguimos perpetrando) las denomináramos *PROSAS DE GASPAR* y de Gaspar de la Noche, precisamente. Pero nadie que haya leído el *GASPARD DE LA NUIT* de Aloisius Bertrand, encontrará relación alguna ni conexidad entre eso ajeno, que es maravilloso, y lo nuestro, que es --en cierto sentido-- abominable por extremo. Aparte de la forma o contraforma y del estilo o desestilo (antiforma prosódica o leoforma) de las nuestras (de Maese Gaspar y mías y de Aldecoa) harto diferentes, más por fuera de la órbita de ellas están las nuestras en razón del *contenido* o del *no contenido*. Tampoco ninguna relación con las de Baudelaire y de Mallarmé y de Paul Fort, ni con algunas otras que también conocemos y las conocemos tan bien: porque hemos leído mucho,

oh Delfinetes *in-albis!,* oh letrados iletrados, oh legos, oh enlatados atunes intonsos!: hemos leído mucho pero no para engalanarnos con despojos. También hemos leído y leemos tonterías. Leíamos, ha poco, a vuela ojo, alguna otra de esas tonterías. Y muy reciente. Y a nos referente. Porque nosotros somos sumamente claros, aunque complejos, no nada confusos, en nuestros *RELATOS* y fantastiquerías hemos mencionado y reiteradamente los nombres de poetas, de filósofos, de músicos --etcétera-- a quienes amamos y admiramos (pero no imitamos).

Recuerdo que --hacia 1929-- Luis Nelson Vidales parló en un reportaje de que nosotros *copiábamos* a François Villon. Años después, dos o tres, topamos con Vidales: --Yo no sabía, Luis Nelson, que sabías francés, aunque vienes de Paris... y qué me cuentas de Villon?-- *Pues no me tropecé nunca con él... Tú lo mencionas mucho, pero, francamente, no lo hé leído...* --Y tú crées que lo imito porque lo menciono?-- *Pues claro, eso creo... Y si no para qué?*

En alguno de los *RELATOS* nuestros, talvez en uno que está bajo el signo de Gaspar citamos --entre otros-- a Tristán Corbière y a Jules Laforgue... Ahora salta o surge otro Dómine que..., que si los hubiése leído (traducido, claro, al platense) pudiera suponer de veras --como lo afirma a ojo-- que yo los imitara o que

ejerciesen o no influencia en mi iniciación literaria o en alguna de mis primeras juventudes. Oh Dominicacos más que memos! Yo quisiera que algún tontarrón de ellos --el más zahorí-- relacionara versos míos con los de Corbière, Laforgue, Lautréamont, Rimbaud y --qué torpes!-- con Luis Carlos López Escauriaza y Ricardo Arenales, Miguel Angel Osorio, Maín Jimenez o Porfirio Barba-Jacob! Oh Sancta Simplicitas! Oh inefable inocencia! Oh irresponsabilidad oronda de los aparentadores de cultura! Metecos! Simuladores majaderanos! Nombro, nombramos también a Shakespeare, a Poe, a Coleridge, a Blake, a Heine, a Goethe, a Hugo, a Púshkin y a los otros *POETAS MALDITOS!* Qué pazguatos! Claro que también conocemos a Homero, a Virgilio, a Anacreonte, a Quinto Horacio Flaco, a Catulo, a los clásicos franceses, italianos y españoles. A Góngora (desde mucho antes que se los redescubrieran...), a toda la epigonería hispanística, pero... Mordecai! no para el merodeo, para la rapiña, para el pillaje, para la exacción pirática, --porque yo, nosotros--, él, los mínimos, me nutro o nos nutrimos de mi, de nuestra propia savia oh sabihondos someros! Les mencionamos ciertos nombres en algún *RELATO*. Les habríamos podido y sabido mencionar nombres y nombres de poetas, de músicos, de filósofos, de encias cimeras que *hemos conocido* y no sólo oído nombrar... Son tan soberanamente imbéciles que *dos álguienes*

(hasta donde sabemos) dijeron que nuestro *RELATO DE SERGIO STEPANSKY* era traducido --sin decirlo-- del original noruego de Erik Fjordson, (lo habían leído en el original como aquél crítico galo que conocía en *griego* las *CANCIONES DE BILITIS* de Pierre Louys?), y otro *Quídam* (más trascendental) apuntó por ahí que un nuestro *CUARTETO ELEGÍACO EN DO SOSTENIDO MENOR*, era una copia --en transposición-- del *CUARTETO CATORCE* de Beethoven!! Y después dicen que la Naturaleza *tiene horror al vacío!*

Lo único que les falta decir es que... Ya volveremos al temilla.

Oh Pingüinos... Silencio...! Reclinan las frentes pensantes los pingüinos omnisapientes hilarantes! Hilarantes como sus semejantes todos los Sabios --inconscientes muñecos de Guignol, con música de ta-ra-ra-ta adobada de bombo y ra-ta-plán, y truenos del Momotombo, y del hi-hán del Asno de Buridán, Muñecos del Guignol de Omar-el-Jayyám: las fichas de ajedrez de que nos trata en los hondos rubái del Rubayata. Finida. Con lo cual se fina (Ufff!) esta poemática fantasista farsa grotesca y sibilina y antipática (para reír...) Con lo cual (ufff!) se fina: pues los pingüinos ante la kilométrica perspectiva filosófica o pseudo, --perspectiva un poco mucho tétrica-- armaron un de Agramante: una guazábara tropical, catastrófica, que registraron los Te Ese Hache de la frontera bávara, y huyeron hacia el Polo --Norte o Sur, yo no sé--, y huyeron hacia el Polo, --un mástil rosa y negro y una gris banderola--, y huyeron hacia el Polo yermo y frío. --Y yo me quedé solo. Solo. Solo. Solo y mío. (Ite Fábula Est. --Laus Leo--.)

Lo único que les falta decir, o por decir, es que, es que nosotros, supremamente elatos, nos hubiéramos puesto a copiar por que era --cada vez-- la Moda, a qualquier genio basto, al de turno, o a cualquiera zurrapa de la fatua hispanidad o de la criollidad mansueta mimadora: romo el uno y una y otra planas, llanas, vanas, yermas, gleras, de la suma platitud. Volviendo atrás: porque hemos leído mucho..., pero no para vestirnos con despojos, y porque vamos a seguir leyendo y leyendo libros, no extractos dellos para el uso de los apresurados ni noticias dellos para el de los improvisados críticos de prestado. Pero para imitar --Meseres-- al que madrinée la recua, la reata de acémilas.

Pero no es cierto, Bogislao, que es mejor dejar ese temilla y ocuparnos de boberías más amenas? --Consúlta el oraculillo de marras, mientras, mañana, compramos ese libraco de Ida de Saint Elme, que hace poco, tras de los vidrios de una librería de viejo de la calle Tegnér, vimos. La Librería, el Anticuariato, no está abierta los domingos, como es obvio.

Abre el oráculo, Pentademón: Leontiasis ósea? Valía la pena inquirir de los oráculos, así sean falenciosos ellos y sea yo gandido, no por *el qué* y *el cómo,* sino *el para qué* de la poesía vigente (minúscula) y de la Poesía (mayúscula). *El qué* de la Poesía singular o plural será siempre indefinible o en toda ocasión definido. *El para qué* y *el por qué* de la *poesía* así llamada y de vigencia

modal transitoria es, sí, para que lo definan los muy altos oráculos y los muy junto a tierra heliotropos del fárrago. Si lo vigente modal es poesía, no es cosa poesía, sino nicosa y embeleco gurdo y gravívolo, zurdo y frívolo, menos que dadaísta.

Viejos que nos estamos haciendo, Beremundo. Si lo modal vigente no es poesía, cómo no hay nadie que lo denuncie y ponga --como harbado-- en la picota?

12 VI 1960

Ver *FARSA DE LOS PINGÜINOS PERIPATÉTICOS* (en *LIBRO DE SIGNOS - OBRA POÉTICA*, Tomo 1) y *LEONTIASIS ÓSEA?* (en *BÁRBARA CHARANGA*)

XX

De todos modos siempre será el *CORREO DE STOCKHOLM*, la Estafeta desde la nuestra Sede, la Sede todavía de la Cofradía, la Cofradía o Trinca o Cotarro de Otros -Yóes, no obstante un breve paréntesis de ausencia de la base, por Hamburgo. Por Hamburgo sobre el Elba, el Alster y el Bille (río o canal o lo que sea el Bille), pasando de Suecia a Dinamarca por frente al Castillo de Hamlet-Ser-O-No-Ser, y de una isla danesa a otra por una dilatada puente, y de Dinamarca a Alemania --otra vez en *ferry-boat*-- en una travesía de hechizo. Así cuando yendo, así mesmo cuando regresando a la base, mojón y punto de partida. Pero, como ni yo, ni nos y ninguno de los otros-yóes y sosías adjunto

y ad-láteres, soy o somos el Baedeker, dejamos la relación detallada del rápido viaje y la descripción de sus paisajes y la de la hanseática Urbe, para que en todo ello se extiendan y extasíen --extendiéndose-- sus continuadores (del señor Baedeker), los aleccionadores guías y *cicerones* de los legos turistas alelados. Yo, por mí, allá, en Hamburgo (como en Moscú y Stalingrado y Leningrado, como en Pekín y Shangjái y Nankín y Wu-Han, como en Beograd y Viena y Linz, como en München y Frankfurt y Paris), viajé peripatético de rúa en rúa, de río en río, de lago en lago, de malecón en malecón. De lago en lago: porque el Alster, antes de caer al Elba, se complace en formar un bello lago, *partido* --luego-- *por gala, en dos*. Discurrí y divagué por la ciudad vieja de Hamburgo principalmente, y estuve visitando a varios y muchos de mis colegas concentrados en el celebérrimo Jardín Zoológico (el Carl Hagenbecks Tierpark).

Y asistí a la ópera de Hamburgo. No pude estar en *OTELO* porque esa noche llegaba el *FORT FRONTENAC*, nao frutera procedente de Santa-Marta y yo esperaba viajeros que allí venían. Pero si estuve y estuvimos --el día siguiente-- en *TURANDOT*, del Puccini de Oswaldíaz y de Barrenechea --y de Nos--. Una *TURANDOT* de órdago --Pendás-- y de prodigio: batuta, orquesta, solistas, coros, decorados, *montaje*

y dirección --que dicen tánto por allá los de la remontada--. No iban conmigo mis musicólogos adjuntos, mis consuetas, por modo que nada más diré de la ópera, que yo no soy sino mero catador, gustador, captador de la belleza, mero receptor de personales emociones (a más de que *somos* también alérgicos a hacer de críticos de nada --y de todo--: parece que ni autocríticos (como puede ser notorio), aunque harto no poco nos tomanos el pelo ido --con el de la dehesa-- (en función de la segunda) y harto no poco sino muy mucho más (sin criticar) nos embelesamos admirando deleitadísimos, y nos divertimos burlando, entretenidos: allá de lo que nos peta, aquí de lo que nos mueve a risa y a sonrisa y a risotada (con ironía muy leve o con muy áspero y ríspido o híspido sarcasmo).

En el Jardín Zoológico topamos a la fín a (o con) nuestros viejos amigos los solemnes y enfraqueados Pingüinos Reales, y en más otras dos categorías de ellos: Oh Pingüinos, Pingüinos, Oh Pingüinos: Pájaros Bobos (con excepciones!) Ah! y los Flamingos, de rosada o escarlata emplumadura, flexibles cuellos y secas zancas! Oh! y el Felis Leo, más aburrido allí que no doquiera el otro Leo o bajo sus Signos: de Cáncer y de Saturno y el signo suyo nominal. Vimos allá, otrosí, a los presuntos héroes de nuestra futura, quizá próxima y vecina, *FARSA DE LOS KANGUROS SALTO-BRINCANTES O DE LAS*

JIRAFAS GRÚAS O DE LAS CEBRAS DE ATUENDO PRESIDIARIO. El Jardín Zoológico de Hamburgo. Si hubieras visto los antílopes y afines y similares o emparentados, oh Beremundo paquidérmico!, o los rinocerontes e hipopótamos y tartarugas, oh esbeltísimo Apolodoro de Síbaris!, o los osos blancos y los osos grises, pardos, tardos, oh danzarín Pentademón!, y los guanacos, las avestruces, los ñandús (o ñandúes), las llamas, los elefantes, las hienas, los leopardos y los tigres --de ellos siberianos--, los dromedarios, los bisontes y los pelícanos --poetas--, las gacelas, los lobos, y la monería diversísima de los simios, --oh poetetes epigonos de las sub-cofradías, que no de la Cofradía!

Pero..., veníamos releyendo el Oráculo, en el Tranco --inconcluso-- de la *LEONTIÁSIS ÓSEA*, y proseguimos, para cambiar de Zoológico y continuar en el mismo Tema: (veces en serio como ahora, en seguida, veces en broma, como más adelante).

Si poesía es áspero agobio de por vida, razón de ser, lacra imborrable, lacerante. Estigma, baldón y malatía peorativos. Gafedad, manquedad, tacha y reproche permanentes. Apostolado tonto. Inaptitud e ineptitud consagradas. Inri. Irrisión. Lucro cesante incesante y daño submergente. Oprobio. Agobio una otra vez. Una vez más, agobio. Flor de lis en el hombro. Hierro en la espalda. Yerro en el pecho. Lucero en la frente. Tirso y cascabeles de bufón. Cetro de cañas de Rey de Burlas. Naso ciranesco....

Decía Hilarión el Catedrático (desaparecido hace años) o me dictaba al oído alguno de mis Cacodaimones (de otra época, lontana) en trance didascálico, desde Sirio, y sin *Generales de la Ley*, siendo ni Juez ni parte, si espectador no indiferente pero desinteresado, carente de acciones en el pleito y sin aspiraciones a dividendo o cuota? O será cosa --como ahora lo sé con certeza-- del cráneo patológicamente espesado, duro y de consistencia ebúrnea, que leí en cierta (novela) policíaca? Eso será la Leontiasis ósea? (Claro, obvio que lo es). La noche mía acerba fué y aciaga. Noche no de haloenias, lauta, ni noche heurística. Noche fusca. Noche fuliginosa. Noche ófrica. No pude dedicarla a la Geometría ni a la Crucigrametría siquier. Ni a la acinesia ni a vagar por el reino de la Aletia alegórica. Ni a poner a girar las lunas de ebonita, surtidor de musicales prodigios de sortilegio ni a fabricar baratijas hialúrgicas --en prosa, en verso--. Tánto monta! Mordecai! Nitchevó! Que en el espejo he visto el Mar sordo. Y le he visto en la Noche --y en el Crepúsculo y en el Día--. Noche ófrica. Noche fuliginosa. Noche fusca. A no dudarlo. A creerlo a pié juntillas.

Lo que sigue --Mexías-- es muy fúnebre y casi como para que nos pongamos a llorar a trapo suelto, como plañideras lacrimógeneas: Yo creo que hace falta, pero muchísima falta, un *leontófono,* animalillo (según los Diccionarios, al decir de Plinio --griego--): animalillo que causa la muerte al León que come de su carne. Es pequeñuelo y vive en las mismas regiones que frecuenta el Rey de los Animales. Cámbio --con el superior permiso de Sergio Stepánovich-- cámbio mi plato de lentejas, mi fuente de espinacas, por un pernil de *leontofono!* Truéco --con la licencia del Eslavón perdido--, truéco la *chanfaina* descrita por Gargantúa, truéco mis duelos y quebrantos, no sólo sabatinos, por una suficiente porción de *leontófono* garantizado letal! Doy de adehala 888 cuadernillos de poemas inéditos y mis acciones en las minas del Vikingo!

Y de yapa --y éso vale-- el monto en maravedises de las innúmeras cesantías correspondientes a los muy diversos y dispersos oficios y mesteres varios de Beremundo el Lelo, *TITÁN LABORADOR*...

En esas iba o de esas y otras retornaba cuando se anunció el advenimiento de la hora nona. Punto y coma: aunque las espinacas y los lentejones todavía.

Punto y beba: aunque copisolitario Narciso báquico. La hora nona: Y la *QUINTA SINFONÍA* de Beethoven, en la Radio. Punto y beba: ahora ya en compañía y en qué óptima! A la vuestra salud, oh Prometeo! Skól!! Quizá cuando aquésto llegue al Altiplano (o Altoplano) ya se estará grabando o lo que sea, en cinta magnetofónica? una cansada retahila de Poemas (o de algo asimilable a eso) del Extrañado. Ya se estará grabando o en las vísperas de hacerlo y de conformidad con lo acordado o convenido con don *ALVARO O LA FUERZA DEL SINO* --de la HACHE-JOTA-CÉ-KÁ--, que no de don Angel de Saavedra, duque de Rivas. --Se están haciendo las gestiones *técnicas*... en el obrador: la selección del material... ya se hará en el momento de la cosa o poco antes: a que la haga el azar (como que mi criterio suele ser ondulante) o el capricho del instante. A menos que algo se le insinúe al escogedor o excogitador, todavía no elegido: Será Gaspar? Será Sergio? Será Beremundo? Será Bogislao? Será Lirón

Lirónides? Para mi --el Lao Leo-- todo es más o menos lo mismo. Todo no vale nada o vale --hacia arriba, hacia abajo-- por igual. No se sabe todavía si ha de ser sólamente nadería en verso lo que se pondrá en la cinta o si también se escandirá alguna --aún mayor nadería-- en prosa. No se sabe. Verdad es que lo uno y lo otro --la prosa y el verso-- serán para el caso aproximadamente dos tercias de lo mismo: la otra tercia parte será la calidad poética, las más de las veces inasible e inaccesible en las otras (y no sólo al *vulpino intelecto* a que se refería el Padre Roberto Jaramillo Arango, cuando *CRISÁLIDAS* de mi Maestro Abel Farina). Y lo anterior al paréntesis dígolo porque ahora --Leo--, releo el Centón de Centones y Mamotreto de casi todos ellos, y paso de la prosa al verso fácilmente, sin tener necesidad de cambiar de cabalgadura: no he menester apearme del *RUCIO* para montar a *PEGASO*, como que discurre jinete --en pelo-- de *ROCINANTE* (el cual, si filósofo, nada sabe de prosodia, ni de la retórica, ni de la poética), por fuera de que está casi tan cegatón como su caballero, el Caballero ex-Ojo de Halcón.

Para decir es tarde lo que jamás se dijo, si cuando próximo, si alejándose ya, todavía vecino. Temprano todavía para nunca decirlo de ayer lontano, de ahora, o apenas de hace instante discontínuo. Decirlo a nadie, a todos, a sí propio, a orejas sordas, a oídos líticos, a corazones enmohecidos. Si no se hiciera, como si se hizo, si se deshizo y lo abolió el olvido, para decirlo es tarde lo

que nunca se dijo, temprano todavía para jamás decirlo. Viene desde los montes el vaho mañanero, algodón, lino blándulo, fonje, de escardados hilos; opalescente, de escarchado vidrio. Baja desde los cúmulus y cirrus: aborregados copos irisados, hialino. Sube desde las abras, así mismo, --tejida niebla, aljófares en sarta, entreverados lirios--; como desde las simas abisales del Cocito, --de subconscientes zonas del tras-sueño advenedizo-- (de épocas milenarias, del momento propíncuo). --Viene desde los montes el vaho matutino, el lácteo exálito en vilo... Nada vendrá que mi clamor acalle, que apabulle mi grito desalado, mi claudicante cantinela; mi epifonema sibilino; mi balbuceo, mi susurro, mi murmurio, que apenas obran ruido; mi clangor estentóreo; mi absurdo peán írrito? Cuándo será que el viento me barra y borre con su alarido?

Parece verso, parece prosa, parece poesía. Nunca se sabe a ciertas. Por lo menos yo no sé --a ciertas-- si este *SONETO* que ahora espeto es una mínima *ODA-EPITAFIO A LA POESÍA* o es satirilla a alguna satiresa literata: Con este tosco, gracias damos, Demos --soneto o sonetón, de barro o borra monumento--, a impertérrita cotorra que ignórase si canta con los remos. Cuadrúpeda cotorra sesos-memos o pentápoda: quinta calza gorra. Y es multilocua asaz si asaz es horra, la Cotorra. --Requiéscat, le cantemos--. Con este tosco sonetón, gahurra, burla o befa, las gracias, Demos, damos a cotorra inefable ora en el Limbo. --Descanse en paz. Si asaz era cazurra, la su muerte le impuso sacro nimbo: Descanse en paz como en paz descansamos...

Ya continuaremos platicando más en serio, si es oportuno, o más en broma, si no es impertinente (o viceversa: impertinencia u oportunidad).

18 VI 1960

Ver *LEONTIÁSIS ÓSEA?* (en *BÁRBARA CHARANGA*) - *SONATINA* y *SONETO* (en *VELERO PARADÓJICO - OBRA POÉTICA*, Tomo 3)

XXI

Porque resulta que yo también --de vez en cuando, para enero, para octubre-- tengo algo por decir, no mucho, es cierto; pero mucho sí, para escribir, para garrapatear, aunque quizá ni tánto ni tan prolijo como los escribidores y estagiarios de la correspondencia epistolar permanente, noticiadora de cuánto ocurrió o nó, ocurre o no ocurre o puede que después ocurra --si o no--, sin que nada de ello tuerza o vaya a torcer *el curso de los astros*. Por lo visto, que nó, al modo como lo narrado así no torció *los gavilanes de sus plumas* de los de la escribanía ininterrumpida y urdida cuasi a corro. Y con todos los OtrosYóes y Sosías amanuenses en función de tales, casi no hay sitio en la mesa (mesa para yantar, mesa para garrapatear, mesa para poner en ella los papelotes y libracos) para este *semiprofesional* --que no *amateur* de la cosa--: pergeñador bi-hebdomadario ni tan *profesional* siquiera a medias en cuanto al provento que no utiliza sino en mínima parte (pues se deja para imprevistos).

Bien, compañero Lirón Lirónides. Oído el parte. Echese a un lado el preámbulo. Cancélese el preámbulo, el peristilo (como que está alredor de las *columnillas*) y vamos a la nuez, al meollo de la casquivana tareílla de siempre y de siempre-nunca en forma como para supérstite y no fugitivo vilano, favila para el viento, brizna imbele, caduca apenas nacida...

Ciento cincuenta renglones plenos --de borde a borde, prácticamente sin márgenes y de mi pastrana (si es pastrana), son ciento cincuenta y cuatro *ídem de ídem* ya mecanografiados, y son --segundo más, segundo menos-- Novecientos segundos, valga decir Quince minutos *flat* en teoría: catorce minutos flojos, trece minutos holgados. Doce minutos, descontando los accesos de tos (ahora nominales como los tropezones, el tartamudeo y el jadeo) y las pausas obligadas del locutor-intérprete-descifrador, pero ya no de la pastrana, sino del enrevesado galimatías y cáos idiomático y léxico, sintáctico, táctico y aún estratégico. Ciento cincuenta renglones a henchir (y por dos veces): suerte y ventura que es cosa sólo --si no de soplar-- de llenar si, con cláusulas de huera ventolina, con tempestades en seco, distantes, cuyos relámpagos (a control remoto) serían meras luces de bengala, de cromático valor decorativo. Ciento cincuenta para hacer --por dos veces--, para hacer por colmarlos con el sonoro paroleo

caprichoso cuya *música* --música pura, fanfarria impura enlabiadora, embaïdora, se nutre con los zumos de la nada falenciosa, falaz y con sus filtros, y con los éteres de la más capciosa arquitectura aérea de armónicos sin *mensaje*, de contrapuntos sin *doctrina*, de cánones cancrizantes sin *pathos*, y de fugas y variaciones sin tema, sin argumento, sin *guión*, sin anecdótico lastre (no siempre) ni monitoria moraleja ni ejemplo realmente *doctrinal* (sí, nunca, siempre). Divertimentos que acaso no divierten (y cuando sí, muy poco) sino a su autor, a su fautor, a sus fautores, que el Singular se pluraliza en veces. Ciento cincuenta renglones (dos veces a la semana: en teoría), renglones de para-poesía (en el más bajo y soterraño concepto peyorativo della misma, que no de la Poesia Vera), de para-poesía no acomodada --ni cómoda--, no alinderada, --ilímite--, no limitada, --sin lindes--, no mutilada, --incólume--, no despitonada, --astadísima--, no afeitada, --barbuda--, no domada ni redomada, sino indómita, alquitarada, decantadísima hecha canto, discanto, contra-canto y contrapunto (punto). Canto, cantil, acantilado y cantilena cantábile, cariciosa. Como estamos tan distantes de saber a derechas --como no de ignorar a tuertas-- de qué estábamos tratando antes, ha poco...: mañana ataremos cabos, si se puede, y seguiremos avante o nos estacionamos en el remanso y sentamos cátedra allí mismo, sin marchar, inmotos. O nos

salimos --ágiles y frágiles-- por la tangente más vecina, que es socorrida, recursiva manera de salir del paso, de se evadir, de vaguear, de pasearse y de tornar --en la próxima siguiente inmediata coyuntura tangencial-- a meterse entre las paralelas (pero no en las paralelas preceptivas, propiamente). Las líneas tangenciales son las más fáciles de seguir: no tienen las complicaciones ni la gravedad de las asímptotas, de las asintóticas para las cuales es siempre inasible la curva aunque cada momento más cercana (no te metas con las asímptotas, Lao Leo, que te vuelves un lío, Lao Leo, ni con las curvas, oh bardo asintótico!). Con todo y ello en más, Beremundo, Lelo y Paralelo vamos a escribir *SIETE POEMAS ASIMPTÓTICOS O ASINTOTÉTICOS* y *TRES DOCENAS DE POEMILLAS TANGENCIALES*, *a ver y cómo nó* (que es un decir de nuestro caro amigo José Mar). Los *SIETE MACRO-POEMAS*, para Nos, y para algunos de los de la Trinca --los más afines--. Los *TREINTA Y SEIS MICRO-POEMAS*, para echarlos a la ventura y para otear --desde la bicoca o quier *turris ebúrnea*-- el opaco relampagueo suyo (de ellos), para escuchar --desde la bicoca o quier alcándara grifa-- el eco mudo de ellos, la sorda resonancia suya. Y para --desde la bicoca o quier osera o faro--, prorrumpir en risotadas de sarcasmo..., o sonreír irónico...: (irónico? ironía? Eironéia suena y sabe mejor), o callar, en arrobado silencio. Cuándo entraremos --como se dice-- en Materia?

Cuándo, oh Serapiones? Creo, yo, que será mañana. Pienso, yo, que será después. Sé, yo, que no será hoy, porque el vino amodorra no poco --aún el borgoñón-- y es ya un poco tarde. Relativamente tarde: claridad de crepúsculo nórdico, y diez horas y veinte minutos de la noche.

Buenas noches, Donina. Buenas noches, Meseres. Buenas, mesnaderos. Como se pensaba, y no como se creía, resultó, y era de presumirse el resultado. Pues no se pudo *entrar en materia* hoy (el mañana de ayer) porque mañana habremos de leer --ante el micrófono u otro artilugio-- leonaderías versicolores y polisonantes. Y hoy hemos estado --si no seleccionando nada-- por lo menos sí releyendo de esas leonaderías ya en capilla. En capilla ellas? Qué vá! En capilla el leedor venturo desventurado, tartamudo y tropezador, acezante, jadeante, trabucador y tosísono. Vendrá después la capilla (treinta y siete minutos) de los audientes (si es posible que los haya). Salidos ya de la encintada, que ocurrirá en las horas primas de la mañana, *entraremos en materia* pasado meridiano. Nos meteremos de lleno en ella, y, sin sacar punta, arréo, dedicarémosnos a escribir y a más escribir el Segundo Volúmen de la *OPERA OMNIA, SUMMA LEOLÓGICA Y ORÁCULO MANUAL Y FLOS SOPHORUM DE LA ZURUMBATIQUEZ SINTEMÁTICA SISTEMÁTICA:* dejando ya en reposo *por los siglos de los siglos.*

Amen, para no más meneallo, en el Archivo, todo lo anteriormente escrito, y publicado o nó, en el *FÁRRAGO DE FÁRRAGOS*. Y desde hoy (mañana) anclado, cancelado, abolido, obliterado, momificado, en Libro impreso o en manuscritos cuadernillos y en la mentada próxima grabación gramo-cacofónica. Y cuenta nueva, después de ése saldo puesto en ceros (en ceros: y de ceros a la izquierda).

SIETE POEMAS ASINTÓTICOS, TREINTA Y SEIS TANGENCIALES POEMILLAS, por fuera de las ya muy anunciadas *NUEVE TRÍADAS DE NOCTURNOS DEL EXTRANJERO, DEL SOLITARIO, DEL EXILADO* (o Exiliado --al gusto--), *DEL EXTRAÑADO, DEL ISLOTEÑO, DEL SEÑERO, DEL INSÓLITO, DEL SINGULAR, DEL HOSCO,* (o Insular) *DEL HURAÑO, DEL EXÓTICO, DEL ARBITRARIO, DEL ABSCONTO, DEL RECOLETO, DEL ARCANO, DEL ABSTRUSO, DEL CONFUSO, DEL RECLUSO, DEL HERMÉTICO, DEL ENIGMÁTICO, DEL INTROVERSO, DEL ESOTÉRICO, DEL MISÁNTROPO, DEL SOTERRAÑO, DEL EVADIDO, DEL ESTILITA,* (el menos Palemón de ellos), *DEL DIOGÉNICO, DEL EGÓTICO, DEL NIHILISTA, DEL ASBÉSTICO, DEL APÁTICO, DEL ANTIPÁTICO, DEL ELÁSTICO, DEL LUCÍFUGO, DEL RENCÉNTRICO, DEL HETERÓCLITO, DEL HETERODOXO, DEL...*

(y se completará la nómina). Serán entonces muchas más de Nueve, las Tríadas. Bastantes más. O ya no serán ellas Tríadas. No, sino Enéadas: Nueve Enéadas: de Ene más uno. Nueve Enéadas de Nocturnos del..., del Solitario (para abreviar): --Cuántos Nocturnos por todo, entonces, Lao Leo?--. Eso depende de Ene, Beremundo: si Ene vale como Cero, serán sólo Nueve

Nocturnos (Ene --cero-- más uno, multiplicado por nueve), pero si Ene vale --como yo creo-- entre Setenta y Nueve y Noventa y Siete, serán entonces, los Nocturnos, entre Setecientos Once y Ochocientos Setenta y Tres, digamos Setecientos Noventa y Dos. Eso depende del valor de Ene, Beremundo, Paralelo y Lelo. Convéncete de ello. Piensa un número entre Nueve y Novecientos Noventa y Nueve, porque no pueden ser Mil los Nocturnos (y más de mil serían muchos --por lo menos Siete-- más --y ello sería desobligante-- que las Mil y Una Veladas-Nocturnos de Sheherazada, tan sumamente aliñadas y especiosas y tan bien contadas (por Ella) (y por Ella, por Dinarzada y por Shariar --en otro sentido--).

Este es dizque el día más largo del año, en Stockholm: Dura Diez y Ocho horas y Treinta y Un minutos. Todo es, empero, relativo. Algo más al Norte, en Luleó, duran Veintidós horas y Treinta y Dos minutos, mientras en Lund, al Sur, apenas Diez y Siete horas y Treinta y Ocho minutos. Mejor estaremos (si estamos) dentro de Seis meses, pues la cosa se invierte, y es entonces la Noche la que se lleva las tres cuartas partes, y el día dura --aquí-- Seis horas escasas, pues el Sol sale a las Ocho y Cuarenta y Siete y se *pone* --como dicen-- a las Dos y Cuarenta y Seis (a/m y p/m, respectivamente). Pero en Luleó será mucho mejor, pues Febo asoma a la Diez a/m

--pasadas-- y se recoge antes de la Una! (Dos horas y Cincuenta y Cuatro minutos durará el día en Luleó! Olé!) Qué rico será por Korpilombolo y de Korpilombolo al Norte!. Terminaremos las Nueve Enéadas de Nocturnos en diciembre próximo (si estamos) y por arriba de Luleó y tal vez de Korpilombolo, y quizá, así, allá, pasarían de los Novecientos y Noventa y Nueve los Nocturnos del Singular (en pluralidad de las menos ficticias y de las más facticias). Pidiéndole permiso o licencia --claro-- a Sheherazada y a sus Mil Noches y Una Noche. Breve paréntesis. Pausa.

Ya salimos Donina. Ya salimos, Meseres. Ya salimos, mesnaderos y gentes de traílla, de la Lectura de las Leonaderías ante el micrófono o quier otro artilugio. De la puesta en cinta dellos sigue y vendrá la puesta en surcos. Pero, antes, allá en el Altiplano o Altoplano, los cortes y recortes y cuadratura del engendro. La risa que todavía me escarabajea, por los tropezones, por las trabucaciones, por las fallas --muchas-- del pésimo leedor que soy --o que somos, porque alguno de los Otros-Yóes acolitaba. Con todo --con bien o con mal y sumamente mal-- ya se salió de éso. Y ya se irá saliendo de similares encartes, apostemas, quistes y callosidades, poéticos, antipoéticos o de rutina. La lectura de los versos quizá haya salido menos que

mediana pero mejor que como yo temía que iría a resultar. Claro que no quise oír luego, la cinta. Nequáquam!! Para qué? Ya mientras leía, al empezar la nadería siguiente, tenía en la memoria los errores habidos en la anterior. Y repetir la lectura sería dar ocasión a errores otros y quizá de más bulto. Suerte que yo no soy leedor sino escritor. Cierto, también, que, para no pocos, leo mejor que escribo... Aunque escribo mejor que Leo, que el Lao Leo, que Leo Legrí, que Leo N (Ene menos Uno)... Estábamos acordes en que, desde mañana, se abre cuenta nueva, y en que el saldo quedó en Cero. En Ceros. En ceros a la extrema izquierda. En Ene Ceros menos Uno. Sobre ese orondo cero: el Mundo que tenía en los dedos Carlomagno para echar a rodar la bola: el Cero que tenía en los dedos Beremundo para echar a coger oficio: la Bola que tenía debajo de la bóina Bogislao para mirarse en el espejo. Sobre ese Cero Orondo --aljofifado-- clavaremos un hito y en el hito izaremos nuestra flámula: endrina y una rosa escarlata monopétala: un corazón sangrante en campo negro... O el espíritu ígneo entre tinieblas. A elegir.

25 VI 1960

XXII

En otra truculencia. Cuándo? Ahora mismo? tratábamos de *AFORISMOS Y PORISMAS* y terminamos con el *PRÓLOGO*, antes de comenzar a citar unos ejemplos. Los citamos ahora, ya --entre comillas--, en espera del Númen (que anda por ahí, en vacaciones no remuneradas o en uso de *licencia absoluta*):

Estos --no se dude-- no están puestos deliberadamente en prosa: (ni se compadecen --como dicen-- con nuestra seriedad):

Señora Putifar, dáca la capa,
que me llenas de polvos la solapa:
Cantaba así, en la cima de una ceiba,
desconsolado mirlo junto a Neiva.

De noche todos los gatos son pardos,
hasta los bardos camaleopardos:
todos los gatos conservan su pergenio
de gato ilota: hasta el gato de genio.

Poetetes pastueños y yerbales
vocicocean ante los Nervales.
Si alguien peta por vid la curuba

se le sirva en barril-tonel-cuba.
De parolas no sólo se abreve
vate macho, señor don Percebe!.

Los *Aforismos y Porismas* puestos en deliberada prosa son muy serios --ellos sí--, didascálicos, monitorios y doctrinales (y ahítos de *doctrina*): generan el fastidio, suscitan el tedio, *dan el opio* y a la larga y tras uso frecuente reemplazan con ventaja a los llamados *brazos de Morfeo*, muy conocidos, no sé si de autos. Estoy por dejar para mejor ocasión, y ella ventura, subministrar copias de tales pétreos, plúmbeos, profundos pensamientos perogrullos, que parecen elaborados en serie por el de marras, ya en decadencia notoria.

Sobre los dioses debe lograr el hombre sus primeras y más importantes victorias, dice Gide en su *Teseo*, y agrega: *Vuélve a tí. Porque nada viene de nada: lo que serás se apoya en tu pasado y en lo que eres hoy.* Después de citar a Gide, vuelvo a mí o vuelvo en mí, y dejo en paz aforismas y porismas y moxinifadas. (Pero tornaremos a ello). Y me recito al oído:

Si no ves más avante del naso,
don Bandullo, lamento tu caso...

Tornaremos también a Don Bandullo, don Pantonto Bandullo... Volveremos tan pronto como --poco después de su llegada (y no ha llegado aún)-- despídase de Nos el Númen y regrese a su bicoca, en la cual dicta ahora un cursillo de verano a los más retrasados --mentales-- cofrades nuestros, cuyos

nombres omitimos decir pues somos solidarios, leales, sumamente discretos y longánimos --cuando no se nos saca de nuestras casillas, cuyas casillas --las nuestras-- son pura entidad imaginaria, figurillas retóricas, malamente retóricas, de una retórica manida. Pero a veces se nos saca de nuestras casillas, magüer filósofos, y de los más estoicos, aunque epicúreos y aún cínicos (como escépticos absolutos tras de eclécticos y de irónicos reidores).

Se nos saca de nuestras casillas y nos metemos --entonces-- en nuestra bicoca --como el Númen-- pero no a dictar cursillo alguno. Ya si parece cosa hecha: quizá mañana se envíe el par de rollos plenos --a medias-- de leonaderías discantadas, en cinta magnetofónica impresas --o lo que sea--, y, quizá, cuando ésto lo lea nuestro bajo profundísimo, ya esté en proceso de grabación, en lúnulas de pimpante vinilita, en platillos de selénea aparencia, en planos cimbalillos, en lentejones o como dígaseles, y en cuyos surcos, durante las pausas: --porque habrá pausas entre las toses y el tartajeo y el jadear-- aparecerán, no muy donosamente leídos (la verdad) los viejos embelecos greiffianos (leogrifos) --en mayoría los viejos-- pues cuando se iba a entrar en los embelecos menos vetustos, se estaba ya sobre el tiempo, y hasta ya salidos dél. La verdad es que siempre nos hemos salido del tiempo. Unas veces

--antes, há décadas-- porque éramos nuevos (dos lustros atrás de *LOS NUEVOS* --revista--). Nuevos, sí, apesar de la raigambre simbólico-impresionista -modernista-decadente (como gustéis); y --después-- porque hemos permanecido --estáticos, que no extáticos-- en lo que nos place, nos complace además y nos satisface. No aprovechamos, nó, para vestir libreas ni para disfrazarnos de arlequines. Nada de eso...

Y qué pasa, oh paisas, en torno de las *OBRAS COMPLETAS* del poeta vuelto pateta? Pues que no llegan los ejemplares del Autor, los ejemplares otros. Parece cosa como para no ser creída. Tan sólo vino a mi un ejemplar y ni siquiera de los muy flamantes aforrados de cuero. Mas no aparecen los otros a los que tengo derecho --según entiendo-- de conformidad con lo convenido, y para los cuáles --admiráos, Meseres!-- tengo solicitudes de entidades culturales, de Institutos y Bibliotecas sueco-hispánicos, sueco-latino -americanos, y tengo varios ofrecidos a amigos escritores, suecos, ibero y lusoamericanos, y aún moscovitas y de Katay. Jamás he sido, nunca, el impaciente ni el ambicioso, el ansioso, el ávido de nada, ni de publicidad, ni de notoriedad, ni de gloriola, y carezco --por fuero de los apellidos-- de esos otros apetitos elementales, apetitos de lo numulario --verbigracia--, de esos otros apetitos los

más frecuentes y motores --fuera del ya mencionado de la pecunia, de los maravedises-- como son, a saber...: Mejor no meneallo, Beremundo. Y dizque se me iba a remitir por el Editor --y por avión-- el ejemplar primero de los salidos o encuadernados: --eso fué en los ídus de marzo?--. Con otro criterio, sumamente paisa, en cambio, la empresa editorial que imprimió el Libro, lo envió --y de los de cuero-- a un presunto o posible cliente de Suecia. *Cosí va il Mondo, mi querido my dear!* (decía el ingenioso Alonso Robledo Villa, de la Villa y en la Villa (de la Candelaria) --a principios del siglo éste--. Todos los días --es menester hacerlo-- hay que dejar algo de lado, al márgen. Dejemos hoy al márgen, ante todo, este disco rayado. Y, luego, no tánto a la *OPERA OMNIA* (*unvollendete*) con sus erratas y la reata de diminuteces, sino el volverla a mencionar. Y dejemos también de lado a la cinta magnética (o la cinta magnetofónica?) y el esperpento grabado que de ella ha de resultar, de salir, de surgir, de irrumpir, cascajoso, tronitronante, inverecundo, atropellado (en la dicción acelerada) y con voz harto rauca, sorda mejor que asordinada. Dejemos pues --en fin de fines y remate-- de seguir *lloviendo sobre mojado.* Aunque apenas si se iba a empezar con la llovizna, la llovizna preludio del chubasco y heraldo de un Diluvio mejor que deucalínico. Ahora está lloviendo --pero no *a chuzos*-- en Stockholm. Hoy --verbigracia--

el *primero* fué a cuenta del chaparrón que descendió sobre mis *flacos hombros*. El primero, la primera, inicial copeja de Cognac que paladeé tan pronto como llegué --calado-- al cubículo o bicoca. A poco, la segunda copeja, para apreciar más y mejor el *bouquet.* Y ésta tercera que ahora estoy catando, degustándola a sorbos, para entrar en materia. La tercera copeja! De las tres libaciones *del bobo* la mejor será siempre --como ha sido desde Adán-- la tercera, lenta, saboreada, convincente. Las o los tres *del bobo*. Muy difícil, Aspasio de Afrodísides, a tamaña distancia espacial y en ondas tan disímiles, saber por qué --de parte y parte-- cesó el entreverado ir y venir de aladas mensajeras columbinas --como decíase a principios de este lote secular. Entrambos en espera? De seguro. Mas fué simultánea la cesación del ir y venir y del entreverarse. Difícil saber. Difícil sin consultar a las magas de la Cartomancía, sin ojear los horóscopos, sin oír a las pitonisas, sin preguntárselo a Vargas para que Vargas --a su turno-- lo averigüe con Lepe o con Lepillo o con Briján --que sabe más que Lepillo y que Lepe, aunque no tánto como la Esfinge (según cuentan) y que jamás responde. Tú, Leo, alguna vez escribiste Le pregunté a la Esfinge que tengo a mi servicio... Que tenía a mi servicio, Beremundo, y ya no la tengo, pues la mandé a calificarlos: para qué la tal Esfinge?: que para interrogar a mudos..., pues a mí mismo me pregunto, desde hace innumerables julio (cuidadosa,

meticulosamente numerados) Y mañana, precisamente mañana, llega otro julio de ésos leoninos (con dos terceras partes --largas-- en el Signo de Cáncer y una tercia --y corta-- en el propio de Leo).

Interrupción telefónica en platense y ruptura del hilo, es decir de la hilación. Para enhebrar el hilo, otro Cognac. Mejor es prescindir del intento de enhebrar ahora: mejor quizá mañana que no hoy (pues no enhebraríamos sino que nos inebriaríamos). Ahora, poner punto. Punto, que no final ni punto y coma --sed tenemos, pero nos falta el apetito--.

Don Pantonto Bandullo no es un personaje imaginario ni una personeja --en total-- pero tampoco es alias reconocido ni seudónimo de particular perencejo. Don Pantonto Bandullo participa de real y de fabuloso, de mítico y de cuotidiano, de censado individuo y de insensato engendro pigmaliónico. Suelo verme con él --habla Gaspar-- todas las tardes, en un discreto cafetín de extramuros, como ocurre decirse al ubicarles en los novelones --cuando hay muros--. Bandullo y el coronista hoy de turno --Gaspar--, entre moka y moka, entre copilla y copilla, se cuentan sus invenciones y mentiras y se las creen, pero no se recitan sus poemillas, porque ahora son bardos en cesación *a divinis* y no la pulsan ni la tañen (alusión a la lira de los liróforos o portaidem).

Se ha dado cuenta el coronista, heme dado yo --el transcriptor-- cuenta cabal de que Pantonto Bandullo no es ni tonto ni cabal --en cuanto pinta por descabalado-- ni tan ventral, porque es cenceño y enjuto. Descabalado y enteco, pero no peligroso beligerante, como no se aluda a su nariz, ciranesca por antifrasis. Lo romo de su nariz tampoco es cosa del otro mundo. Es un chato como otro, y como es corto de vista --además-- no la necesita excesiva para ver más allá de ella. Entre copeja y copeja, entre moka y moka se refieren, nos referimos nuestras fazañas. Las de Bandullo también son fazañas intelectuales, proezas metafísicas, pues no las dá de hombre de acción, ni de *condottiero* cesante. Es aventurero de escritorio, sedentario y mansueto, pero *pura dinamita* --como dicen allende Texas, o como decían antes de la era atómica--. Aventurero o prospector de aventuras hipotéticas, como no las soñó Hércules, que según André Gide en su *Teseo*, era bruto (y sin imaginación --agrego por mi cuenta--). Hércules, de yapa, se afeminó a los pies de Onfalia, y Pantonto Bandullo, por el momento, carecía de Onfalia --a la mano y disposición y provista de su rueca--. Alguna vez, si lo tolera la ignavia, narraré o reuniré en florilegio o antología, fazañas, proezas e imaginarias aventuras de Pantonto Bandullo, aventurero teórico de reputación universal, aunque chato. Entreveraré de mis propias aventurillas

y proezas y fazañas, de las menos librescas y sobrerrealistas, míticas o fabulosas: de las reales, ciertas, veras, evidentes aventuras --rimadas--, venturas --gozadas--, desventuras o sinventuras --en prosa-- y fazañas --con fondo musical de bélicas fanfarrias--. Mientras...

Mientras tánto hablaremos con Nos, ante el espejo, para vernos las fachas. Yo, ante el espejo, y, en el espejo, Beremundo. O viceversa si paréceos mejor. Tiénense indicios de que ahora, después de Bogislao, es (ahora también) Beremundo quien se asemeja más al *LAO LEO*. El cuyo *LAO* (título obtenido en Shanghái), a juicio de Sergio, del Eslavón Perdido, a juicio de Sergio Stepánovich Stepansky (el Napoleoncete fallido) es el mismo añejo Leo Jóven --cuarenta años después--. (Cuarenta, sí: los *VEINTE AÑOS DESPUÉS* de los *TRES* (cuatro) *MOSQUETEROS* o del segundo Alejandro Dumás, y los *VEINTE AÑOS DESPUÉS* de la aparición de los Treinta y Seis (setenta y dos) violinvioleros cómplices del Último Vikingo *lámparo y viringo* El mismo añejo Leo jóven de cuando mocetón anticipadamente maduro. Ante el espejo el León Viejo y el Vagabundo Beremundo sin edad. Hablaremos de Nos (nuestro complejo) porque no conocimos jamás a Nadie Otro. Nuestro complejo cincunflejo, circumnauta en redor de un sólo Hito: del asta en la que undula, alta, cimera banderola, con esta cifra

mera: Ego Sum, y esta máscara altanera: la engrifada Quimera o el quimérico Grifo. Y después de decir ¡Cambronne! con nuestra voz la más michelneiana, que es rauca voz y aguda, de trompa y de clarín, afelpada y colérica, digamos en seguida: Nichegó! Tánto mónta! Y a mí, qué?, para significar que continúa en vigencia aquello de que *todo no vale nada* ¿Y cómo iba a valer cosa ninguna --maravedí, óbolo o birra-- lo sembrado en la glera, en la llera, en el cascajo? Y dizque rocas arborescentes!

Buenas noches, Esfinge.

30 VI 1960

Ver *AFORISMOS Y PORISMAS - PANTONTO BANDULLO* (en *BÁRBARA CHARANGA*) y *Señora Putifar, dáca la capa!* (en *POESÍA NO INCLUÍDA EN FÁRRAGO - OBRA POÉTICA*, Tomo 2)

XXIII

Ante todo, ante todo, venerable compañero Baruc Habacuc, y en fin de cuentas y para, en seco, parar (aunque ya se abrirán otras cuentas, sin respaldo también), para hacer por parar en seco --sin dejar de hacer las libaciones del ritual--: No Más, no más discursos, no más ésos discursos doctrinales, dialécticos o polemizantes (polemizantes, tomando, para el caso y al efecto, como contendor, a alguno de los otros-Yóes, al más vecino y próximo o al que no

esquive el rififrrafe) (o espetados al aire --hablando solo a solas sólo-- o tácitos absolutos --interiores--). No Más, no más satirillas donairosas risueñas, regocijadas, o arremetidas rudas, híspidas, ríspidas, ásperas, sarcásticas, hoscas, pungentes, lancinantes, terebrantes. No Mas, no más droláticos escarceos, irónicos discreteos o jugueteos enherbolados. No Más, no más bromas zafias, gorjas gruesas, burlas, bufonadas con apenas íntima dósis --mínima-- de muy sutil ponzoña en la nuez, el meollo o la medula. Ante Todo, ante todo, Baruc Habacuc, compañero venerable, oído: no te extraviertas nunca más, jamás, no más te desbordes, no más te desparrames, no te disperses: tórna a ser el introverso, si no el estoico, el ecuánime, el displiscente, el negligente, el desdeñoso --aunque nunca el indiferente ni jamás el insensible ni el rencoroso ni el ofendido-- (magüer lo seas). Cultiva, vuélve a cultivar tu filosófico desprecio trascendental o tu menosprecio intrascendente y tu señorial actitud de siempre, huraña, tu altitud señorial infinita, cimera. Y pónte a hacer, de nuevo, Poesía. Poesía, si puedes. Y puedes, presumo, si a ello te das, te cedes, te entregas, a fondo. No pierdas esas pocas partículas, esa briznas de tiempo, que son tuyas aún, y que se te van yendo --vilanos, favilas-- por entre los dedos en vacaciones y la voluntad en licencia cuasi absoluta. La Voluntad! Qué voluntad! A Escribir, a escribir Poesía con --o de

la otra sin-- calidad. Poesía, una y otra, sin propósito cierto ni ambición enrumbada a meta alguna, a escribir tus fabulillas y ficciones y mixtificaciones y tergiversaciones, tus apólogos, parábolas y visiones, tus fantasías, moxinifadas, paranaderías, invenciones e imaginaciones --sin imágenes--, tus esperpentos, tus truculentos monumentos, tus truculencias no monumentales y tus maquinaciones: tus Nonadas, de todo desasidas --que de tí no-- que a nadie ofenden, tocan, hieren, zahieren --por anodinas--, ni, menos aún, dañan, corroyentes --de acción superficial, *sobre* epidérmica (para reforzar redundando)--, y que a tí (y a Nos) distraen --sin embelesar-- (ni embaír)--, entretienen --sin enajenar-- (ni embabiar), y divierten --claro que sin *instruír deleitando*--: las dichas y redichas bobaliconas naderías. Que tú eres, Baruc Habacuc venerable, espíritu puro, simple, inocentón, y que Nos *(aunque indignos*) somos ingenuos paparotes muy fáciles al pasmo --a él asaz propensos-- y muy majaderotes traga-embelecos y *ruedas de molino* u aspas dél, y atrapa o papa señuelos y demás ligas y trampantojos. Oh, sí, Baruc Habacuc, todo eso eres, tú, por cuenta tuya, y todo eso somos --Nos-- por nuestra cuenta y riesgo y los de nuestros poderdantes y cómplices. Y eres --y somos-- *algo más también*. Algo Mas También: y, precisamente, todo lo contrario, lo a ello antípoda, su antítesis, confutación y viceversa. Punto.

Caer he visto las hojas todas, menos las del laurel, salvo las del ciprés, salvo las del saúz: --por ahora: ya caerán y sobre mi las del ciprés y el sauce...! Caer he visto las hojas todas (y muy de veras ahora en Suecia: con excepción de las de las coníferas). Caer he visto las hojas todas: las del roble y la encina hojas, en cuanto sombroso manto y no mejor dosel alguno, ni el que brinda el palosanto, y las del Almanaque, como sello, pórtico del olvido, antesala del corte-de-la-luz y, para afluír a la Estigia, leño y cauce: caer, caer he visto las hojas todas, todas las hojas del ocioso Almanaque, ultra-vetustas: Hojas a que el poeta horro de llanto --no muy dado a las Odas tampoco, pero sí a las Odecillas epitalámicas y a las trovas venustas-- ría, sonría --antes que de otros, dél--: para ello --el reír, el sonreír-- bastára conocello, releer sus obrillas, o, si no, imaginarse a Caramuel o a cualquier Zipa o a cualquiera Zaque, o a mí..., si de las barbas me despojas o me las enjabelgas de zulaque (y enjabelgas o enjalbegas: ad-líbitum). Caer he visto todas las hojas --hojas secas, todas las hojas del ocioso Almanaque (así no Otoño sea aún estación por aquestas Batuecas), todas, todas las hojas más algunas que olvidé: quién no tiene sus lagunas? Las hojas del totumo o del suribio como las del guanábano bajo cuyo ramaje --hace ya marras-- pusímosnos a oír a las cigarras Margarita Amazona (por Bredunco) y aqueste Orate: nos punzára el tábano del amor o el ardor o el embeleco sexual, a entrambos? --El regazo tibio de Margarita, oh gaudio!--. De ese trunco idilio pocas huellas: apenas sí las arras se lograron: se truncára en el prólogo. Apenas si las arras, el tema de un Apólogo y el regusto del gusto a guisa de eco. Apenas sí el preludio, la parte prima y el primer entreacto: diez besos y una flor soto las garras del grifo azor... Madona Margarita --nunca después la ví-- tiene el impacto, el estigma, la nema (marca en el busto y en el torso, al fuego) la signatura y marca --cifra, cuño-- que yo le impuse con mi propio puño amante --es tropo-- y mi virtuoso juego, y que lacré con mis besos en ascuas, yo, el Condestable, el Senescal don Nuño Cebrián de Ansúrez, prioste ni de Hita, ni Arcipreste, y sí duque de la Flema, de la Apatía conde si en veces suelo estar *como unas Pascuas*...

Margarita Amazona, oh Margarita! Margarita Uribarren Bahamonde! Oh Margarita!..., mi peor Poema! (Que no es poco decir!). Caer he visto todas, casi todas las hojas del ocioso Almanaque, desde..., desde los tiempos de Hermes Trimegisto, desde..., cuando la Casa de Tócame-Roque: Hojas a que el poeta vaque --paradojas--, hojas a que el poeta emboque --paradojas--: si juega a las Damas, ataque, y si a los escaques, enroque --por artes de birli-birloque, con trucos del táquete-táque--.

Y qué hay --Apolodoro--, y qué hay --Sergio-- de las aladas mensajeras columbinas de anteayer apenas y de ayer y de hoy y de ahora mismo? Salvo la postrimera, continúan en huelga y de paseo por Nolandia, por Leolandia solar, por Yanquilandia, que no por la vecina Suomi? Continuarán por hebdémeros en ese paro de dedos escribanos y de sensibilidades en inercia? Revolarán un otro día? Pues nada se sabe. Pues nunca se sabe. Lo primero lo dice Apolodoro. Lo segundo, pues Sergio Stepánovich Stepansky --el Estepario, el Eslavón Perdido--. Las columbinas aladas mensajeras...

Sergio aventura espetar un *INTERLUDIO-MESTO ASSAI, MA SCHERZANDO GIOCOSO.* Sergio es un Coplero Vagabundo Inverecundo Tremebundo:

Velay! Ohimé! Tamára-Dorabela,
que no te beso y gozo, ohimé, velay,
va para nueve lunas... Este lay
motívaslo con ello, Mara-Bela.

Las tus bocas de Samos y canela
--bocas tan inebriantes no las hay
ni en Moskva, en Ulan-Bátor ni en Shanghái--.
Las tus bocas en júbilo y procela

de nuevo he de catarlas hoy y guay!
si no acudís a intercambiar candela.
Tórna, Tamára-Dora, al cubil lieto

--guarida del bisulco solitario--
con las tus bocas, con los tus escudos
de las tus proras: qué amoroso dueto

jugaremos, trenzados y desnudos,
Tamára-Dora y Sergio el Estepario!

Como cosa mala no podría ser peor, Stepansky. Y qué es ese lío de Mara, de Dora, de Bela, de Tamára, de Dorabela y de Tamára-Dorabela y Mara-Bela? Son *licencias* antipoéticas? --Mejor no meneallo, Lao Leo--, y pasemos a otra historia.

No He Sido Nunca siempre taciturno, Apolodoro, no, Baruc Habacuc, yo --Bogislao-- o lo habré sido sólo a ratos, a ratos muy espaciados. Ahora, en este instante largo, me he convertido en él y soy el Retaciturno permanente, el Omnitaciturno tácito, el más retácito retaciturno, diurno y nocturno --y también crepuscular, del véspero y antelucano--. La víctima, oh sí, Meseres Compañeros Camaradas Apolodoro y Bacuc Habacuc, --el ingenuo Bogislao

imbele--, del Cuervo y del Vulturno, sí. Meseres, sí. Del Cuervo poeano y no sólo edgaralanpoético hecho Verbo (verbo parco, monosilábico casi). Del Vulturno aún no ahíto, sino del bulímico siempre, siempre en ayunas y de gargantüesco apetito voraz, no obstante ser ya --ahora-- el ex-Buitre del Otro Prometeo (del Prometeo Titanída no pigmeo ni miserable). Prometeo Pigmeo y Miserable el Vikingo? Sí. Y Vikingo lámparo y viringo! Bogislao. Ex-Vikingo (distingo) de lunes a domingo. Ante Todo, ante todo, venerable compañero Bacuc Habacuc, provecto camarada Apolodoro, ante todo (tras del cuasi -Epílogo, el cuasi-Prólogo en cuasi-Coda), no más, no más discursos, de unos o de otros y de ningunos. No más, no más cogitaciones baladías, baldías, baldas. No más, no más, y nunca más jamás, y renunca, y *never more,* preocupacioncillas majaderas, ni monólogos --mudos-- o soliloquios --callados--, ni autoanálisis -autotorturas sádicomasochistas pseudo sentimentales (ni mentales)-: sensibleras (distingo). Distingo yo, Bogislao, ex-Vikingo, el ex-Vikingo *lámparo y viringo* de lunes a domingo --con excepción del sábado--. Entendido, Bacuc Habacuc? Comprendido, Apolodoro? Y corred el bando. A Ser Cada Vez Más, y más de veras, El Solitario, El Señero, El Extrañado, El Extranjero, El Renegado, sin más vainas, subterfugios ni infundios y trápalas y patrañuelas. El Renegado de los Renegados! A qué

malbaratar más el tiempo, el sensorio, las energías --poco enérgicas--, la savia vital, el hiperestésico sensorio, amalayando lo ido, pugnando por reaprehenderlo, si quizá nunca estuvo asido a mí, a mi vera, a mi lado, conmigo, *lo ido*? Agur! Abur! entonces. Y buena pro! Recuerdo que escribía antaño, en algún su Relato, el difunto compañero Diego de Estúñiga (difunto o por ahí en conserva): Con viento fresco ídos, ídos, ídos, fantasmas lívidos! Y así los no fantasmas. *The Rest is Silence*. Hamlet. Silencio y Soledad y Mudez. Mudez ante todo. Situación ésta, oh amigotes!, que no excluye, nó! qué vá! ni más faltaba!, que no excluye --como compañía-- (ni de ninguna manera)-- ni a la Música ni a la Poesía, sino que las incluye e incorpora. Porque la Música es Silencio. Y la Soledad, doblada Poesía. Y la Mudez, Música y Poesía en potencia, latentes. Y hay otra múltiple Soledad que es Entelequia del Vikingo, la Innominada o la Incógnita, no Vikinga, o Vikinga, ex-Vikinga. Vikinga *lámpara y viringa*. Lámpara aladinesca. Y viringa cuando no se endominga. Silencio y Soledad y Mudez para forjar en su torno, en torno a ello, a él y a éllas, *EL OCTAVO MAMOTRETO* --verbigracia-- o la prosecución de las infinitas *FANTASÍAS DE NUBES AL VIENTO*, infinitas, y también (sin contradicción ni redundancia) nunca concluídas.

Esa, la de volver a empezar --ampliando e intensificando actividades poéticas o similares o afines y de aprovechamiento de subproductos pseudo poéticos-- puede llegar a ser una experiencia harto interesante, si a todo le logramos poner algo más de malicia criolla o de muy fino artificio hiperbóreo (digamos) y un poco más de cerebro que de corazón --poniéndole siempre todo el corazón-- (ni para qué decirlo, que ello es obvio) y todos los sentidos. (pero asesorándolos --sin asesarlos totalmente--). Algo más de Arquitectura (?), de andamiaje (?) armónicos, al hechizo melodioso. Sin que el sinfónico, el polifónico, el *concertado tumulto* devore, avasalle el Canto. Que se convierta en Canto ése Tumulto o con el Canto se confunda, se trence, incorporándose él o a él incorporándolo consigo... *Oh Confusión! Oh Cáos!*. Otra ocasión ya el Cáos hiciérase Verbo, se hiciera Canto.

Hace dos años, en julio de 1958, nos encontramos en Stockolm por la vez primera, Ilya Ehrenburg, Nazim Hikmet, Jorge Zalamea y Yo. Dos años después, en julio de 1960, tornamos a encontrarnos los mismos cuatro y reanudamos el diálogo. Ya trataremos de ese fortunoso re-encuentro (reencuentro que motivó el no envío de la corresponsalía de la semana que pasó, por razones obvias). Buenas noches callada mensajera columbina.

17 VII 1960

Ver *RELATO DE APOLODORO* (en *VELERO PARADÓJICO - OBRA POÉTICA*, Tomo 3)

XXIV

Corresponsalía --a Trancos-- Hiperbórea. Como ya se irá sabiendo el por qué o los por-qués se irán conociendo --de la paralización de aquéstas ventoleras intermitentes-- (no propiamante *parálisis del viento* de la categoría arquitectónica aparente en el soneto de Lozano y Lozano --ni *cantera evaporada*, de idéntica altura jerárquica--): ventoleras intermitentemente paralizadas quizá por substracción de materia ventosa. Y lo de la cantera? La nuestra, no de paros ni de pentélico, no se *evaporó* --tan poéticamente-- sino que se agotó prosaica. Se *tapó* el filón de la cascajera. Retornando: Ya se explicará, en el decurso de estas garambáinas, el por qué. El caso --mondo-- es que estaba paralizada la ventolera y que trataremos de desparalizarla y soltarle las amarras hipotéticas. Pero hay por ahí fragmentos garrapateados al desgaire: Señora, Meseres: ésta es la cosa de no terminarse nunca, de no adelantar un paso (neto). Avanza, sí, mas retrocede, párase. Torna a avanzar, vuelve hacia atrás. Detiénese otra vez. Por un día, por una semana, olvídase. Luego inténtase continuar.

(Parentesis: Hoy, veinte días después reclama la *HACHE, JOTA, CÉ, KÁ,* por la intermitencia de la corresponsalía: uno de los porqués, cancélase: pensábase que no había interés en ella. El reclamo estimula nuestra desgana y es acicate para nuestra inercia). Cerróse el paréntesis. Llegó también la cinta magnetofónica: nada se sabía de ello. La noticia también coopera en la modificación de nuestra actitud estática. Y prosíguese con lo garrapateado: (entiéndase en pasado lo que está en presente).

Seguro que no está el ánimo para escribanías ni siquiera con el propósito de *matar el tiempo*, para asesinarlo. Ni hay para qué matarlo: que el tiempo es suicida. El mismo se elimina, se gasta, se desgasta, se va yendo. Empecé entonces, por enésima vez, ha dos hebdémeros (que ahora llegan a tres), pero luego torné a dejarlo de la mano, de la mano desidiosa, negligente, y hasta éste instante: no se si por la paramnesia o sí por recaída en el estado cuasi cataléptico. Empecé entonces, esa otra vez dicha, todavía por julio --lo recuerdo ahora-- Bajo el Signo de Heinrich Heine y de Franz Peter Schubert. El Evangelio de ése (y de éste) (para continuar, pues continúa) largo Crepúsculo de los Dioses, sin Dioses --y sin Diosas y sin semi-Deas, ohimé! velay! helás!-- y no nada wagneriano, es y son ésas *SEIS CANCIONES* de Heine, es y son ésos *SEIS LIEDER* de Schubert. Las Seis y los Seis, desde *EL DESDICHADO ATLAS*, hasta *EL DOBLE, EL SOSÍAS* hasta *EL OTRO YO*, muy más que lancinante, pasando por *SU IMAGEN*--desvanecida--, *LA PESCADORA*

--olvidada--, *LA CIUDAD* --*sumergida*--, y *ANTE EL MAR* --visto en el espejo-- (sordo). Bajo el Signo de Heinrich Heine, Bajo el Signo de Franz Peter Schubert, no hemos estado siempre, también? También y siempre, como Bajo el Signo de Saturno? Porque lo que es Bajo el anodino Signo de Leo (que es no estar en parte alguna) no estamos sino a ratos (si ello es estar) y de modo harto nominal sólamente apenas, puesto que al Zodiacal tal --que no ál-- nos le venimos anticipando por un día o nos le estamos escapando desde antes de cuando. Nos le anticipamos o nos le escapamos. Bajo el Signo de Heine y de Schubert estamos ahora --Donina, Meseres--, mientras seguimos --tan bizantinos-- analizando, discerniendo o apenas muy someros observando cómo todo lo que estaba, desde antaño, minándose, desmoronándose --soterraña, disimulada, subrepticiamente-- (si no estaba minado, desmoronado ya), derrumbóse ogaño (con estrépito de quincalla) sin falsía ya --pero siempre sin altura, sin señorío, sin estilo (o con estilo pedrero)--, y mientras vemos llegar y obrar el absoluto desasimiento, y sentimos irse --ya a tambor batiente y entre fanfarrias nada épicas-- lo que, quizá en apariencia, sólo, había estado con nosotros (Bogislao) no obstante ser de Nos *aunque indignos*. Ea! Arréa. Ahora, Bajo el Signo de Beethoven --últimos *CUARTETOS DE ARCOS*, últimas *SONATAS PARA PIANOFORTE*, y postrimera *SINFONÍA* (sin la

conclusión coral, que no nos peta escuchar hoy)--. Madonina, Meseres: Primero fué el gran viento que nos quemó las sienes y las pintó de argento --flavo--. Primero fué el gran viento que nos ardió la sangre, la arideció, que incendió nuestros ímpetus! Después llegó la lluvia. Llegó la lluvia. Y llueve y llueve y llueve en la Península --detrás de la ventana, en frente a la ventana--: Ya no en mi corazón. Ya no en mi corazón, el *forajido*, de asbestos aforrado, de amiantos revestido. Y de cenizas (encima del rescoldo, de la vívida brasa palpitante). Ceniza, amianto, asbesto: --Toga cesárea, valvasores? --Gualda túnica del Réprobo, mesnaderos? --Tapajoroba del Bufón, gaznápiros? --Grísea hopalanda del precito no contrito, fidalgüelos? --Negro tabardo vivo del Murciélago, paladines? --Manteo raído, cribado, mísero, de Villon o de Leo miserables? --Qué vá! Qué vá! Qué vá!: ¡Toga cesárea! *Tu quoque* César, Leo? Si, Bogislao, y tú... *tu qüoqüe Bruto*, como el *de marras*, o estarás pensando, Socarrón, Bogislao, que el bruto es sólo Beremundo? --Los tres el bruto, para ser exactos, para estar en lo cierto. Unos más, otros menos. Primero fué el gran viento --tifón, simún, sirocco-- que escandeció las nuestras sienes enalbadas y las hizo vibrátiles, que hizo bullir nuestra sangre añejada, que puso a hervir nuestros ímpetus indómitos sonantes, adamantes, adamantinos. Luego la lluvia. Luego la lluvia, como decíamos. Sí, la lluvia: que ahora en Stockholm

--en pleno verano oficial-- (y en toda la Península) llueve que llueve y llueve. E insiste lloviendo. Pero no *que dá grima*. No *llueve que dá grima*. Bah! Ni la lluvia, ni nada, grima dan... Por modo que no vamos a mercar paraguas, ni escampa-chubascos, orvallos, sirimires ni molliznas calabobos... No hemos hecho uso, en jamás de nunca, de semejantes artefactos. Todos los aguaceros, todos, los hemos aguantado sin egidas ni yelmos. Nos calamos la boina, y nos cala el aguacero. Oxte artefactos, caparazones y artilugios! Y vamos a emplearlos ahora y por primera vez, a *las diez de últimas,* en vísperas de nuestro lustro número trece. Si. Es decir, no. Nones. Nones, Madoninas. Nones, Doninas. Nones, Meseres... O, sí. Que mañana --y cuán prematuramente, oh Cronos!-- llegamos a los Sesenta y Cinco años *flat* (sin descuentos) de tiempo completo. De tiempo a ratos perdido (pero reencontrado, pero recobrado y con creces y con premio). Pero no tánto ni tan sumamente perdido, entonces. Sino --en veces y muchas-- no tan bien aprovechado --que se nos han escapado tántas!-- sino malbaratado un poco, así como al desgaire --oh nonchalanza!-- con suma negligencia, imprevisión e indecisión: magüer Leones, no nunca leoninos, aunque azores, en veces azorados, y aunque magos, no nunca simoníacos, y aunque golosos de la vianda, no nunca gargantúas. No obstante millonarios --no se trata de equipos-- siempre pobres, pero no de

aquéllo, pero no de espíritu, por más que cándidos, ingenuos, simplicísimos.

Y en qué carámbanos íbamos, Beremundo? --Se divaga. Se digresiona. Se modula. Punto y mojón. Pausa y libación. Descanso. Tregua. Y breve ambulación --peripatéticos, aún?-- por los dos cuartos del Búho: digo los del yacer y del estar, para no mencionar los mínimos adicionales y funcionales: cocinilla, *closet* y *closet* acuátil. Y se continúa, tras la pausa, la ambulación y las libaciones. Y con todo --oh pacientísimos!-- también coronó Machín los nuestros trece lustros. Próximo ya el arribo dellos --y por merced, mediación y vehículo donosísimo de una imprevisible Dea florida. Que si *los amados de los Dioses mueren jóvenes* --de los Dioses Mayores--, los por aquésos Dioses detestados, desdeñados o inadvertidos --que es peor-- o tenidos en olvido --que no es mala cosa--, vivimos viejos, pero no tan detestados, ni tan pasados por alto ni tan metidos --precisamente-- en olvido leteano por Deas y Semi -Deas o por humanas Divas delegadas dellas --de las Cárites, verbigracia--. Loado sea Machín! (y las Deas loadísimas, por de contado). No todo ha de ser, de contino, arreo, sí, rigor, odio, abominación y repudio y guamas y demás vainas otras, vacías, ni huecas, hueras, inválidas alharacas de sabor entendido, subentendido, de asaz mal entendido

sinsabor o ininteligible insipidez. No faltan, ni faltarán vainas, guamas de las otras, henchidas o por henchir --aterciopeladas, tibias-- ni de las otras alharacas jubilosas, jubilantes. Reapareció hoy, ayer (cuándo el ayer, cuando el hoy?) la silenciada alada mensajera columbina --la mensajera Delta--, callada, enmudecida por hebdémeros, y amiga del amigo y señora del lucero inciso y de la Isla del Tesoro, del tesoro del pirata forajido --dueño del azumbaibe--, y lámpara --Delta-- de Aladino --el señor del anillo--. Y también ayer, hoy (cuándo el hoy, cuándo el ayer?), la alada mensajera columbina migratoria --la migratoria Fita, ya en Svérie, ya en Suomi, en Svérie otra vez--, la humanísima Dea que ahora, desde el Támesis viajará, tocando el Véneto y Corfú, al corazón de la Hélade, a la Hélade: la de Circe y de Calypso y Nausicáa, de la tejedora Penélope fidelísima y de la hilandera Onfalia, la de la rueca perilustre.

No tánta digresión, no tántas garambáinas ni taraceas ni tántas vueltas a lo mismo: no más divagues, parlanchín desabrochado! O se escribe --Lao Leo exórbite-- o se escucha (deponiendo el pendolón) la última de las *SONATAS PARA FORTEPIANO*, de Beethoven! Depónese la péñola y escuchamos, Beremundo, Bogislao, Apolodoro, la *SONATA*. Y que otro --pero no acá, pero no ahora-- y que otro escriba (o fariseo). Pausa. *SONATA.* Extasis. Deliquio.Libación (homenaje).

La SONATA. Silencio. La escuchamos muy en silencio, sí. Así mismo, calladamente, escanciamos sendas cráteras de Borgoña, Beremundo, Apolodoro, Bogislao y Nos. Sendas, en este caso, y en casos afines, no son cuatro, bah!, qué vá!, sino diez y seis cráteras: O... las matemáticas *para qué?* Para qué, abúlicos filósofos tácitos? Para qué, Demóstenes parlanchines? Para qué diabolines y satanes y mefistofeletes del montón?

(Digresión: parece que muchos años antes de que Darío --no el chorotega sino el chaparraluno-- dijera: *el poder, para qué?*, había dicho: *la libertad para qué?*, el padrecito Lienin. Grave error el de Lienin, porque si lo del *poder* es filosóficamente aceptable, lo de la *libertad* es definitivamente inadmisible. Páre el oído, efrenético Efrén: la Libertad es lo único que cuenta!) (Ciérrase el paréntesis).

La SONATA. La escuchamos, si, muy en silencio, los enófilos mudos. Y desprendámosnos ya --por qué no desde ayer?-- de las herrumbrosas, hipotéticas amarras, psíquicas ataduras inoperantes, que, si no, malgrado la lógica, estaremos siempre al pairo, anclados, aferrados, en calafateo y en carena, desarbolados e inmotos esquifes de museo, buques --como los que se ven por acá--, navíos-escuela *en uso de buen retiro* (y refugio ocasional, recursivo, de turistas desubicados, de transeuntes noveleros sin arraigo reservado, migratorios al garete). Desprendámosnos de las tales hipotéticas amarras, áncoras y garfios sin espíritu, y echemos Ponto avante,

con el mero lastre plúmbeo, si imponderable, de nuestra asaz liviana pesadumbre secular, milenaria, elata, infrangible, y sin rumbo ni meta ni objetivo: a lo que salga! A lo que el acaso dictamine, en su sabiduría! Alciones de la procela o albatros zurdos de la gafedad, de la manquedad, baldos, inválidos y desapercibidos: imbeles, inermes! Y no le hagamos más cosquillas, coqueteos y carantoñas de calentamiento a la Poesía...

(Copiado) 10 VIII 1960

XXV

Y no le hagamos más cosquillas, coqueteos y carantoñas de calentamiento a la Poesía. A la Poesía con Mayúscula. Y si la Poesía también nos deja de la mano, de su mano..., pues que se vaya a majaderear sin pudor, sin temor de pregnación, sin opción a embarazo posible, con los evirati de la miñonería --que han de ser multitud--, simuladores repajoleros (como dice Pendás y Laria), inanes onanes (como dice la *SAGRADA BIBLIA*) unánimes de la hispanidad ablata, exánimes harones nones y ene-enes --correspondientes o de número-- que proliferan a topetones y redundan a montones, en procesión, en legión de legiones, los malsines! Ea! Arréa! Viento en popa y proa avante a toda vela, pelafustanes! Viento en popa y sólo viento flatulento, de los sótanos!

De nuevo Bajo el Signo de Beethoven, que no periclita. *CUARTETOS* 14 y 16, luego del *CUARTETO* 15 y antes de los *CUARTETOS* 11 y 13. Ergo...: pausa, y silencio tetradimensional mientras la pausa. Quizá mañana --22 de julio de 1960: que esto dormía, suspenso-- continuaremos. Ahora, Beethoven todavía, oh noveleros simuladores esnobistas! y un poco de *Pernod* 45 *a l'eau*, mientras cae --así dicen-- el crepúsculo vespertino muy lentamente (9 y 10 p/m) (Todavía *hay sol en las bardas*) --aunque no veo las bardas-- y en los bardos --por acá veo media docena dellos--: todavía hay sol o sus reflejos últimos (con todo y arreboles).

Y qué es lo que sabemos, qué es lo que no acabamos nunca de ignorar, oh Baruc Habacuc el Haiduc? oh tío abuelo del Caduco? O qué es lo que atán bien ignoramos, lo que no finaremos de saber jamás, Apolodoro de Mindoro, el Crisóstomo? (El Pico de Oro, aterrizando?). Y qué es lo que nos importa, lo que pudiera importarnos saber, no saber, no ignorar o ignorar, Palamedes de Salsipuedes y de Todas-Las-Sedes (menos de la de la Sabiduría)?

Desde ahora tenemos con Nos, en nuestra Sede, con las nuestras y con las sus sedes, al Caduco, al sobrino-nieto de su tío-abuelo Baruc. Parece que el Caduco --también-- si no ha cumplido con ellos

debidamente si ha completado hoy --al ras-- 65 años *flat* así mismo como el Otro. (Hoy, es decir hace 22 días, porque la escritura, en su tercera versión y puesta en tipos, está retrasadilla: cosa de la pereza que continúa siendo *de raso y de gamuza* y de otras motivaciones, supósitas o ciertas, coadyuvantes) y entrado en el año 66 de su cuenta (y de quienes se la llevan y se la enrostran), de su cuenta y de la no tan rematadamente malhadada era --si era Era-- leogreiffiana. Entre ellos (de los que le llevan la cuenta de los años pero que no se los echan en cara), tres Ellas: la hermana, Alegría, y dos ellas más, dos muy gentiles suecas empleadas de la Embajada y del Consulado de Colombia, que hoy, ésta mañana --la de la fecha--, antes de mi arribo, invadieron, inundaron (en seco) de flores hiperbóreas mi muy pobre escritorio, el caos absurdo, empapelado, de mi escritorio, en la oficina. Discretas, dignísimas, sin *generales de la Ley* ni particular adhesión --helás-- con y al Fauno, (teóricamente en retiro), rindiéronle al *poeta homenaj*e de cariño pulquérrimo, gratuito, generoso: al *poeta*, al Viejo Anacreonte, al para ellas viejo niño y sano y bondadoso. La hermana, Alegría, aparte. Por lo visto, gentes hay, todavía, de corazón incólume, de noble espíritu sin complejos, de alma clara, sin pavura persecutoria, de sangre sana, sin contaminaciones, superba, elata, azul: pero de gules. (Por esos días como que estábamos muy dados a los

discursos altísonos, aunque mudos, dentro de los monólogos habituales. Pero ya no. No obstante continúa un rato la perorata retrospectiva). Trújoles suma alegría --al Otro y al Caduco-- en su de ellos absoluta por más que doblada soledad: que no es situación nueva--, ese gesto de las otras hermanas, sumamente menores, de hermanas cuasi nietas e ideales, y no hermanas de la Caridad, sino de la más desinteresada simpatía, nada sexuo-sentimental. Todo no ha de ser --Beremundillo-- guamas, vainas, vainoletas, golpes bajos, puñaladas traperas, estoconazos de Jarnac, carantoñas de Judas, arrumacos de Iago, maldiciones de gitanos, simulaciones, acciones soslayadas, triquiñuelas, mixtificación, tergiversación, anatemas de encargo y excomuniones por mandato, en función subvasalla. Variaciones alrededor de Nada! Ea! Arréa! Sigue ahora el Caduco, sobrino nieto de Baruc Habacuc el Haiduc. Que también está en su casa. Sigue ahora. En su bicoca. En su desmantelada torre. En su jaula --y nuestra y ex-alcándara--. Y monologa así el Caduco: Con mis años a cuestas. Una docena de lustros largos, larga. Y en mis cabales, aún: mi cabal corazón elato, abierto, ingenuo, en ascuas. Mi espíritu cabal --en su poquedad--. Mi sensorio cabal --asombráos!-- aún: y sin odios, sin ambición, sin amargura y sin complejos --cuidado con la rima!--. Con una histórica bronquitis ligera --apenas--

(anterior a *LOS NUEVOS*), una amenaza reumatiforme no aguda sino incipiente todavía y una seria posibilidad de acercármeles a Homero y a Milton (pero no por *aquello*, desgalgándome no por las del Niágara --lagarto!-- --tan turísticas y mal ubicadas-- sino por unas cataratas nada imperialistas, nada capitalistas --ni proletarias-- sino por unas cataratuelas talvez a mí venidas de mis átavos. Yo, el Caduco Abominable, abominado, cierro el círculo. Mi círculo. Nuestro círculo. Vengo de atrás, de arriba, y me paro en mi Cero. En él me planto.

Harto valió la pena, harto me refrescó el espíritu y lo oreó, el verme de nuevo (Jorge me trajo como obsequio la grabación del fragmento de su *SUEÑO DE LAS ESCALINATAS* y su traducción --por entonces no aún en las Librerías-- de *VIENTOS*, de Saint-John Perse. Poemas y versión excelentísimas, de las que parlaré *más a espacio* y ojalá no tan desacertadamente). Harto --itero-- pero mucho, el verme de nuevo con Ilya Ehrenburg, con Nazim Hikmet y con Jorge Zalamea. El verlos de nuevo, el dialogar con ellos, el sentirlos tan cercanos, cordial e intelectualmente, de mí. Valió la pena, oh Númenes!! ese breve reencuentro --de los cuatro--, dos años después, precisamente, del inicial, aquí mismo, en el ex-fiordo. Hay, por los mundos enloquecidos, valores imponderables, intemporales, desasidos de lo bajuno, de lo serpeante, de lo político,

de lo pan-bélico, de lo cuotidiano, de lo mediatizado convencional, de los mercados, de lo apenas aparente --similor, strass, abalorio--, del ansia rapaz, de lo rahez y de lo meramente usual, consuetudinario, rutinero, de aceptación sumisa reglamentaria, de forzoso empleo desganado y no precisamente por convicción. Lo único que de veras une, ata, lía y liga es el amor, el sólo que separa es el odio --Entelequias--. Entre uno y otro, la incomprensión, que es ignorancia, egoismo o ceguera o sordera y aberración y ablación total del pensatorio y del sensorio. Acicateada ella por el rencor y el miedo. Y que continúe la arenga, el discurso parolero, Pentademón, por boca de Bacuc Habacuc, de Apolodoro de Mindoro o de Palamedes de Salsipuedes. Finaliza el caduco y es --y parece-- Coda: mis 65 idos y mis 66 recién empezados a llegar, o advenidos del sopapo, los celebré en mi jaula --ex-alcándara--, en mi bicoca, en mi torreta, con sólo cinco porciones de Cognac Remy Martin --muy más que ingentes-- y, luego, con tres vasos de Borgoña. Aviso a los enófobos. Noticia para los enófilos o enólatras. Y después de ello, suspendimos transitoriamente actividades.

Y escuchamos a Brahms, a Malipiero y a Haydn (El Caduco y don Yo del Aburrá). Y no fuimos al *in -vivo* para no vernos por allá con nadie (ni siquiera con ese cien por ciento de desconocidos y desconocidas).

Ayer, se repite, si ya se había insinuado, llegaron misivas de Delta de Dalecarlia y de Fita de Florida (o de Dodecaneso y de Finisterre).

Pero, de veras, Apolodoro: por segunda vez y en el mismo mes y en Stockholm, Ilya Ehrenburg, Nazim Hikmet, Jorge Zalamea y Yo. En la primera vez (julio de 1958) estaba con nosotros --con el Cuarteto-- Fernando Arbeláez. En esta segunda, con nosotros Jorge Regueros Peralta. Como en la otra una memorable --para el mínimo de mí-- oportunidad, también en esta otra --así mismo para él mirobolante--, hablamos cuasi que sólo de literatura, de Literaturas, de poesía particularmente, y de nuestra amistad --harto fraterna, magüer la desigualdad de talla-- y de las nuestras no tan goetheanas *afinidades electivas* y de las efectivas y afectivas -- por ventura o suerte positiva o por gusto o capricho y generosidad de los Hados los más benignos. Coronista, óye: --Y en qué idioma se dialogaba? No sería por señas... En qué lengua, oh Poliglotos? --Ogaño como antaño...: pues en francés y en castellano con Ehrenburg, y en francés con Hikmet, y los andícolas, ya solos, en andino y no en un andino tan pobremente básico (es impostura el que háyase depauperado nuestro léxico: resulta ahora no poco enriquecido y no a cuenta de rapiñas. Y hablamos de Colombia, de Rusia y de Turquía y luego del Celeste ex-Imperio. Y de Cuba también

un poco y del Congo no tánto como de Katanga. Y parlamos de nuestra (de la mía) visita a Ehrenburg en su *dacha*. Visita que --asombráos! aunque os importe un pito-- Ilya y su esposa recuerdan con agrado y simpatía y a ella se refieren en sus veladas. De esa tan cacareada --por Nos, claro!-- visita, habló luego el Maestro *JULIO JURENITO* con Jorge Zalamea (yo ya no estaba con ellos) en términos para Nos (Beremundo, Bogislao y Yo) muy agradables de saber y muy de agradecer y de no olvidar, no obstante la amnesia. Toda generosidad --espiritual, cordial, afectiva-- nos emociona, conturba y enajena, así enfilemos entre los flemáticos, impasibles y siempre de regreso. Nos enajena. Por insólita? Sí. Quizás. No para todas las gentes del Orbe Mundo somos nosotros, soy Yo, don Ríspido, don Aspero, el antipático, el hirsuto, el fatuo, el inaccesible, el incoercible, el egocéntrico, el abrupto, el hermético, el reseco, el inhóspite, el intratable, el Búho, el Réprobo de los réprobos. Hay que saber tañer el instrumento, así no sea un Stradivari, un Amati, un Guarneri, un de Beriot. Así apenas un tiple chiquinquireño, así sea apenas el rústico silvano carrizo de Pan. Pero hay que saber apreciar y captar el tañido... Aviso a los majaderetes. Y a los supergeniecillos desalumbrados.

Mosadegh, mio caro, como esto nunca ha tenido principio ni fin, lógicos, se corta cuando sea el tiempo. Luego se atan cabos y se reanuda por donde mejor te acomode o por donde te sea menos incómodo. La *CORRESPONSALÍA DE STOCKHOLM* --dizque correo de la cultura-- no tiene ni pies ni cabeza, no tiene principio ni fin. Rapsódica es. No se acomoda a la forma Sonata. Cíclica talvez si es por cuanto a los retornos. En realidad es improvisación exasperadamente modulada, moto perpetuo en fuga libérrima y cánones cancrizantes. Contrapunto y punto: que no final.

Y retornamos a lo en que íbamos: No poco difícil, nada fácil, sino harto difícil, mi idiöma, para su traducción al ruso. Que, con todo, se va a hacer, se está haciendo. Y la va a hacer y está en ello, mi ilustre amigo y Maestro Ilya, quien dice: es más fácil el español de Antonio Machado. Porque hablábamos de poetas de habla castellana. Y Ehrenburg, Zalamea y Yo, coincidíamos en poner a Machado muy en alto, muy por cima de otros de mayor difusión entre las *masas*.

Buenas noches, Alauda, Delta del Dodecaneso o de Dalecarlia.

Copiado 11/2 VIII 1960

Ver *BAJO EL SIGNO DE LEO* (21 VII 1960)

XXVI

A quien no quiere caldo. A quien no apetece la sopa negra de los esparciatas, se le sirven las tres tazas de rigor, o tres totumas plenas de la más pánfila hidromiel. Y como estábamos en mora. Luego de parlar de Antonio Machado y de las dificultades de traducir al Leo se retorna a los garrapateos y garabateos inconexos y en dispersión.

Sumido estuvo, sumerso, inmerso ha estado, está --no sólo en las sus habituales espeluncas berroqueñas-- el Lao Leo, en un marasmo cuasi cataléptico, y desde hace unas semanas, cinco, seis, siete, ocho quizás. Marasmo interrumpido, interferido y en jubiloso, paradisíaco éxtasis converso, no tánto por cortas fugas dél (por las tangentes y cotangentes habituales) y por un breve aunque floral y fructuoso andantino cantábile con fuoco y brío y variaciones libres --interludio cipriota-- y un otro breve paréntesis --descarnado aquéste-- a la amistad cordial, espiritual y literaria dedicado y en ello empleado --de ello se ha dado cuenta-- con taraceas báquicas, enófilas. Esporádicas otras intrascendentes fugas, otrosí breves, tras de la música en pos, la poesía, el discreteo sin mucho paroleo, el alcohol --los alcoholes-- y la lectura. Y la cogitación, lógicamente. Por más que

ilógicos. Por más que muy poco dados a la cogitación. Punto.

Breve interludio deleitable, suntuoso --el dicho-- entreverado, reiterado --antes en y después-- y el también dicho paréntesis que motivó el arribo ya señalado de los amigotes --a poco de la caída de las caretas antifaces--, el arribo, ya señalado, y a la urbe de agua y de granito y de jardines, y su reencuentro con el vetusto Lao Leo, de Ehrenburg, Hikmet y Zalamea (en compañía --Jorge-- de Regueros). Y luego, después, Zalamea, Regueros y el Lao Leo, del propio Baco Dionysos y de Hebe --a ratos--. Hebe, poco bebe, Hebe, la del interludio deleitable, antes, en y después de las evasiones esas. Evasiones y fugas libres --las otras--, interludio y paréntesis, durante el también muy cacareado pasmo y marasmo cuasi catalepsia, que apenas anoche --al filo de la media-- dizque se dió por terminado, con su finiquito y listo para el arrastre con vuelta al ruedo. Así es. Amen. Ojalá ello sea efectivo, definitivo, sin recaídas, por un rato largo, infinito. Que no sea transitorio, apenas aparente, sólo cosa del momento, el mutis del marasmo. Envío: Cesó el marasmo cuasi catalepsia. Cesó la *bausánica ablepsia* más que necia. Se acabó inepsia discursiva, crítica, analítica (por asepsia filosófica). Finó la amnesia (erigímosle al desmemoriado una *stela* in-memoriam). Echó a andar,

a corretear, la acinesia (no había tal ataxia locomotriz). Despareció la eugesia, se atemperó, de urgida, de acicateada, la hiperestesia (de exasperada por el abuso provocador, retador y vociferante). Y héteos al Lao Leo Abominable, abominado por los pluscuamperfectos improvisados, ubicado en su agerasia pimpantísima (creáislo o dudéislo, o no creáislo o neguéislo e impugnéislo). En su agerasia, claro que sumamente relativa, que aún obra en el la tara cogitante y en él actúa aún el morbo sentimental --bien que no el sensiblero, ni el meloso, ni el zalamero --proclive, soslayado, al sesgo-- tan del taimado Judas como del *honest Iago*. Pues el mismísimo Lao Leo alelado cuando como que se percató, a la fin y postre, el muy ingenuo y pánfilo y cándido --aunque no tan optimista-- de que él, abúlico, ecuánime, estoico, y, a cuenta de hipersensible, de romántico --a estas horas!-- estaba pasándose a majadero, y de majadero a *tonto de capirote* (y de bóina) y de tal abominación a estantigua marginable, comprendió. Comprendió. Muy lento de comprensión el *sentimental, sensible, sensitivo* Lao Leo. (*Sentimental, sensible, sensitivo*: como Darío el chorotega pánico?). *Feo, católico y sentimental* dijo el carlistón Marqués de Bradomín, Ramón María del Valle Inclán y Montenegro. Para el caso de el Lao Leo no sirve lo dicho por el de *las barbas de chivo* y cambiamos el *católico* por *locático* (el reverendo

académico doctor Félix Restrepo nos lo eche en cara por lo uno y lo otro). *Feo, locático y sentimental*. Si, Margravinas, sí, Valvasores, sí, Dulcineas, sí, Pecheros (y pecheras), sí, Maritornes, sí, *gentes de traílla* --a fé de Palamedes--. Que anoche --conforme con nuestros planes-- dizque íbase a escribir mucho: a manuscribir, no a dactilocopiar lo escrito, que en eso si se ha estado. Anoche, así como antenoche y como hoy.

Que íbamos a hablar --por escrito-- de *VIENTOS*, de Saint-John Perse, de *VIENTOS*, vertidos al andino --y no al básico y pedrero-- por Jorge Zalamea. Que anoche no se escribió (con la péñola) ni poco, ni antenoche. Ni hoy. Sino que tornamos a leer *VIENTOS* (la suntuosa versión de Zalamea) enfrentados a los *VIENTOS* del original. Y nos dimos luego a releer --una otra vez-- la obra toda de Alexis Saint-Léger Léger --en la edición colectiva de 1953-- (que no incluye *AMERS:* del cual poema no conocemos --en el original-- sino su comienzo: *Y VOSOTROS, MARES* (I - VI) y un fragmento --12 renglones-- en facsímil: *MEDIODÍA, SUS FIERAS, SUS HAMBRES*. Aparte de traducciones incompletas --creo-- de Jorge Zalamea y de Andrés Holguín. Pausa.

Y tras la pausa: pues no se escribió ni poco, ni nada. Pero si se leyó y se releyó y se cogitó y hasta *altas horas* de la noche o *bajas horas* de la madrugada, en espera del crepúsculo antelucano, que ahora es harto madrugador. Y claro...: continúa, desde luego, desde mucho antes de luego --aunque cesó el marasmo y salimos de la espelunca-- la inercia escrituraria y casi que la completa, la total inercia --por fuera y además del desentreno (no tomamos en cuenta el desenfreno). La inercia total, sí, porque no es menester esfuerzo alguno para leer y catar bella poesía y otras suertes de ficciones de estirpe, altitud y categoría supernas. Para la otra lectura, de pasatiempo, si es menester, de vacía o de tediosa que es. No obstante, evitamos, eludimos, sorteamos el esfuerzo y apenas si atendemos a ella (con ninguna atención).

Mientras se escribe sobre la muy exacta y exquisitamente persiana versión zalameica de los *VIENTOS* de Saint-Léger-Léger, leamos algo de ello, para pasar de la peor prosa a la óptima poesía: *Hombres en el tiempo tuvieron esa manera de enfrentarse al viento: Buscadores de rutas y de aguas libres, forzadores de pistas en Oeste, por los cañones y por las gargantas y las barrancas cargadas de años --Comentadores de mapas y de bulas, Capitanes de servicio y Legados de aventura, que negociaban al precio de la espada los altos pasajes insumisos, y esos yacimientos en lejanía de mares nuevos en pleno cielo, en su mortero de piedra pálida, como una lactación en sueños de grandes euforbios bajo la muela... Y por allá abajo se fueron, al ruido de élitros de la tierra, los grandes Iterantes*

del sueño y de la acción: los Interlocutores ávidos de lejanías y los Denunciantes de abismos mugientes, grandes Interpeladores de cimas en exilio y disputadores de albures en los confines, que sobre las llanuras azuleantes paseaban un ojo largo tiempo fruncido por el anillo del anteojo. Oh Poesía! Pausa. Punto.

A la audición de la música, de las músicas lautas, lujuriantes, si le ponemos todo el cuidado. A lo demás. Por lo demás. El Itinerario psíquico de siempre: Vagar y divagar del pensamiento --en duermevela-- y en cavilaciones de las no baladíes y de las sí baladíes. Cavilaciones, cogitaciones en el aire para uso del viento, sin arraigo alguno terreno o quier telúrico. Nunca, oh Musas! oh Númenes! había tenido, había sentido, tánto apetito, tánta sed, de no hacer nada, de hacer Nada, en lelo vegetar contemplativo, gratuito, negligente! *Los años a los años sucédense y los días sobre los días pasan*, dijo Mi Maestro Abel Farina, el gran poeta ignorado por los críticos miopes sabihondos y por los pseudo-poetas in albis, legos, que no han leído y sólo se entreleen, narcicetes mutuos en ayunas.

El Nefario no poco nefando otrosí y algo muy nefasto, plantó sus reales en las cercanías de mi albergue. Como vecino fuí a su mansión a visitarle. Vendrá ahora a verme El Nefario en compañía de su faraute, de su intérprete y de su coruscante secretaria-attachée. El Nefario y su faraute son bereberes,

su intérprete es normando --de expresión gala--, su secretaria es bengalí: mirobolante dentro de su *sari*; muy más mirobolante fuera de él, vestida apenas con sus ajorcas y el bikini sucinto, cuasi apenas simbólico, y dos mínimos escudetes pectorales. El Nefario, a fuero de berebere, conoce muy a fondo la obra poética --muy profusa-- de Sirg-El-Oel, su paisano, también de Nos amigo --cuando las mocedades de entrambos-- pues anduvo el bardo berebere por el Valle del Aburrá, con unos faranduleros aficionados, hacia 1915. Declamaba versos suyos en berebere y luego en antioqueño básico (traducidos por *JOVICA*). Despareció Sirg-El-Oel de entre Caldas y Barbosa tres años después. Ahora El Nefario nos informa que desde entonces se reintegró a sus *lares* (y en sus *lares* se dedicó a los dares y tomares: dares de coba y de clases de antioqueño y tomares de pelo y de bebidas alcohólicas. Y a los dimes y diretes: es decir, al *si me lée le leo*, al *si me las recitas te las espeto*. Y a las Donas y Doninas --sin comentario, glosa, exégesis ni explicación: por obviedad manifiesta). Se reintegró a sus *lares* Sirg-El-Oel. Ya volveremos a él, luego de la visita de El Nefario, de su faraute, de su intérprete y de su coruscante bengalí. Buenas noches Zumurrud.

14 VIII 1960

Ver *BAJO EL SIGNO DE LEO* (21 VII 1960)

XXVII

La anunciada --por las vías regulares-- visita de El Nefario y de su séquito a la sede oficial de La Trinca, ocurrió --parcialmente-- conforme a lo previsto por el sacrosanto protocolo --cuyas normas y ritualidades y formulismos son mi embeleso y mi alborozo y ocasiónanme fruiciones exquisitas, próximas al deliquio y al éxtasis vecinas y comparables. Ocurrió parcialmente la anunciada --también por Nos-- visita de El Nefario, mas no como esperábase: que El Nefario vino solo, apenas con el intérprete o ladino. No compareció el Faraute --ni hacía falta--. No vino la coruscante bengalí...! Quedó entonces la visita, la anhelada visita, la iluminada por la presencia irradiante de la bengalí de prodigio, para una próxima semana pospuesta: para cuando esa maravilla de las maravillas, esa la más embaidora de las Circes, retorne de sus vacaciones veraniegas. Creo que está en Atenas, la primorosa bengalí hechizadora. El Nefario llegó trascendental, engolado y hermético y poco más me adelantó en torno a Sirg-El-Oel, celebérrimo bardo berebere de hoy y el mismo amigote de los *PANIDAS*, desparecido en 1918 del Valle del Aburrá. Otro día nos parlará de él, menos circunspecto, El Nefario. Y si logramos salirnos del protocolo, con la complicidad de la Bengalí. Oh! el sacrosanto protocolo! Oh el venerando

protocolo! y sus fruiciones inebriativas! Inebriativas a juro! Inebriativas: no fuera que soy sobrio, abstemio si los hay, enófobo intransigente, y me produciría el protocolo --en verdad-- esa *fruición inebriativa, inaccesible al vulpino intelecto* de que habló --refiriéndose a *CRISÁLIDAS* fascículo poético, y breve volúmen de poemas de Abel Farina--, el Padre Roberto Jaramillo Arango, levita y muy alto poeta, de la corriente literaria del Maestro citado. Corriente vilipendiada, abominada --hacia 1912 y siguientes-- por ese *vulpino intelecto* a que aludió su Reverencia. Su poema --del Levita-- *SOBRE CRISÁLIDAS*, publicado en *PANIDA*, dice así: *Ave, bruñida y cincelada copa, en que bulle, espumante y generoso, un licor ciconial, inaccesible al vulpino intelecto! (...) Con fluvial regocijo en la medula penetra de mis huesos, y con rara fruición inebriativa se diluye en mi sér como un óleo...*

El protocolo no es muy ciconial que digamos, pero asimilándolo a licor quizá me produjera esa *fruición inebriativa*..., de no ser enófobo, puritano perdido, abstemio de atar..., y de serme inaccesible a fuero de *lobo estepario* --además--: al protocolo alérgico, el más enérgico alérgico. Paradoja? Parajoda? Para... protocolo el de rigor en Bolombolo y Cortes limítrofes!

Premio Nobel: Hace un año no sólo deseábamosle sino que la creíamos segura, sí, Meseres --nos, los de la Trinca y no únicamente nosotros-- la designación de Saint-John Perse (de Alexis Saint-Léger Léger) para el Premio Nobel de Literatura --1959-- que aterrizó en Salvatore Quasímodo. Cosas de ellos, los grandes electores. Y sin peyorizar a Quasímodo. De esto --entre otras cosas-- hablamos el mes pasado Ehrenburg, Hikmet, Zalamea y yo, partidarios los cuatro de la designación de Perse para el Nobel. Nosotros --Bogislao y yo-- en diciembre, nos limitamos a no asistir a la ceremonia de los premios y devolvimos al *Protocolo* nuestro boleto de invitación, faltando --claro-- al protocolo. Estos boletos se persiguen por acá, como si tratárase --por allá-- de ir a ver rejonear a Conchita Cintrón o como --otra vez por acá en Stockholm--, para asistir al próximo partido --el domingo 21-- de foot-ball entre un equipo sueco y el Real Madrid. Nosotros (Beremundo y yo) tenemos los boletos desde hace dos semanas (cuando esto se manuscribía) y asistimos al partido de foot-ball. Y el Djurgarden venció al Real Madrid por Dos a Uno. Un excelente partido! En esa ocasión muy superior el equipo sueco frente al Real Madrid con todas sus luminarias estelares.

Hemos continuado releyendo poesías a babor y estribor, a barlovento y a sotavento, cazando gazapos, la *OPERA OMNIA* de León de Greiff y, gustando de ella, poesía de Saint John Perse, y --en cuanto a Perse, además-- confrontando el original con la muy excelente, con la estupenda versión que de sus *VENTS* hizo y editó en Bogotá del Altiplano, ha poco, Zalamea. Ya héme referido a esa versión de Jorge. También en otra ocasión anterior parlábamos de mi conocimiento incompleto, fragmentario apenas, de *AMERS*, ese otro gran poema de Perse! No será el máximo entre los suyos? Ahora ya lo conozco en su integridad, en la edición original creo (Gallimard --1957-- 184 páginas).

En relación con este Poema, *AMERS*, y con Perse, transcribo --por si no es muy sabido este texto por allá-- lo que escribió Emile Henriot: *M. Saint-John Perse es un autor hermético. Lo que no le impide tener una grande audiencia en el extranjero. Sus Poemas* --Elogios, Anabase, Vientos--, *habían encontrado ya en los países anglo-sajones y nórdicos (¡y amerindios de habla hispana!) un muy amplio favor, aún antes de obtener en Francia la resonancia que merecían. El caso no es muy raro: los escritores difíciles son a menudo mejor captados en el extranjero que en su propio país, y eso proviene, quizás, primeramente, del hecho de que nadie es profeta en su tierra, y, luego, de la intensa curiosidad que a las* élites --*en todas partes-- lleva hacia lo que pasa fuera de sus propias fronteras. Ya había sido el caso de Proust y, por nuestra parte, les hemos devuelto la cortesía a nuestros amigos norteamericanos e irlandeses*

acogiendo entusiásticos, antes que ellos, a Henry James y James Joyce. Qué quiere decir el título del grande y bello poema que M. Saint-John Perse acaba de hacer aparecer? Amers, *en primer término, seguramente, evoca un gusto de amargura, mas el título es, sin duda, de doble sentido, y, puesto que el Poema está dedicado al Mar, es al vocablo de uso marítimo a que debe principalmente referirse*. Amers, *designa objetos fijos cualesquiera que pueden servir de punto de localización al navegante. He aquí lo que hace soñar en el Valéry de Rhumbs. Por lo demás todo este vasto poema podía llevar como epígrafe el verso famoso*: el mar, el mar siempre recomenzado*... Pero su estilo es bien diferente del de Valéry. Mientras éste procede por abreviaciones fulgurantes, M. Saint-John Perse se abandona a una sumptuosidad verbal de grandiosa abundancia. Su poema es difícil de penetrar, pero cuando se ha profundizado en él después de numerosas lecturas, siempre más reveladoras y más exaltantes, se descubren --parece-- sus claves. Se trata, para M. Saint-John Perse, de expresar el único, el grande, el obsesionante drama del amor y del conocimiento. Para cantarlo, el poeta se inspira en la* Mer exemplaire du plus grand texte. *Pero ese drama del amor y del conocimiento separa al hombre de la mujer que exclama:* Ah! ne me soyez pas un maître dur par le silence et l'absence*... Allí también se sueña en el Valéry del* Retrato de M. Teste. *Los grandes poetas se encuentran en sus comunes tormentos, los más altos tormentos del hombre. Les queda a ellos el orgullo de su soledad y de su grandeza.*

Continúa lloviendo en Stockholm y en toda la península --por poco tiempo, a ratos, se asoma el sol--, pero ahora llueve (si no en mi corazón) en la ciudad, por modo y manera que..., a la jaula! al cubil! a la bicoca! a la huronera! a la mansión del Padre Búho Recoleto! Allí, a escribir, si a ello se presta el humor, accede la desgana y lo tolera la desidia soberana

displiscente. A escribir --cómo nó!-- epístolas ora, ya engendros programáticos, cavilancias filosóficas (sic) o --en el peor y más remoto de los casos-- conatos de poemas, tentativas de relatos, canciones a la deriva y epigramillas a su socaire y tal cual yambo o serventesio --si cáustica la vena y holocáustica--. Todo ello --obvio--, si lo tolera la desgana, lo admite la pereza urgida por el humor, lo patrocina alguna de las Musas (parnásides o domésticas) y no le pone el veto a ello el buen Baco Dionisos. Primero fué (otra vez) un gran viento cálido que arribó, giró en torno y emigró y que retorna ahora de Corfú. Retorna un vientecillo mensajero de noticias heraldo: que el gran viento sigue ahora hacia Atenas. Estará allá todavía en octubre o allá retornará vagabundo --el viento-- y en espera de la caída de las hojas? El Otoño. Otoñal? Y él ya del Invierno vecino --si no metido en el?--. Otoñal por entonces en la Hélade. Nunca se sabe nada. Con el vikingo emigrante gran viento pasó Carina por acá y por acá posó: cuatro lunas qué gratas! Bogislao en la Hélade, por octubre, en Otoño? Viendo caer las hojas? Deshojándose él mismo? Váya Leo a saberlo!.

Cada vez que yo, Beremundo, reescucho *EL BARBERO DE SEVILLA* (y vengo de escucharlo por enésima vez). *EL BARBERO DE SEVILLA* --no el de Paisiello-- (sino el del creador del *tournedos* a la Rossini) (El mismo que afirmó que un pavo --un *pisco*, un guajolote-- capón, es un incómodo manjar si suculento --laqueado al estilo de Pekín o, relleno también, pero a la *lechona*-- porque resulta mucho para uno solo y poco para dos (como tercer plato). Cada vez que reescucho *EL BARBERO DE SEVILLA* --y de Pierre Caron de Beaumarchais--, se me viene a la mi caduca memoria (tan llena de lagunas como de nimias reminiscencias), el recuerdo de mi primo Oscar, *Oscarín*, singularmente cuando la Obertura --que le había servido ya al gastrónomo desidioso para varias óperas-- y cuando el Dúo de Rosina y Fígaro: *Dunque ío son*, Obertura y Dúo que escuchábamos ocho veces por semana hacia 1910. El Dúo, cantado por la Galvani (María) y el Ruffo (Tita). Y ambos trozos de *EL BARBERO* trasmitidos por el entonces flamante y recién descubierto y ahora vetustísimo y desueto y obsoleto gramófono o fonógrafo --incipiente, acústico apenas, de corneta (como amplia cornucopia): el artefacto de la *VOZ DEL AMO* (contemporáneo del *Hombre con el bacalao a cuestas*) (Huésped hoy --aquél-- de los Museos y Anticuariatos). Son meros cincuenta años há, o meros cincuenta y uno, si ello acaeció cuando nos iniciábamos --pero todavía yo no en la poetería--,

los primos, la Trinca de primos: el dicho *Oscarín* (Dos metros de estatura), Iván *Ogareff,* Horacio *el Negro*, Luis *Chichío* y yo, en el *bel-canto,* el doñeo, y la enolatría, junto --los primos-- con *el Negro* Martínez de Yarumal. Lo del *bel-canto* (y nada más) en cuanto a Iván con éxito, que realmente *disfrutaba* de bellísima voz. (Yo, no resulté sino un *alto* cantor --de estatura poco más que mediana-- aunque un bajo -cantante: bajo profundo --pero poco--: sólo profundo en vino, como Omar El Jayyám, y bajo, apenas Bajo el Signo de Leo, y bajo, en concepto de los gaznápiros.

Contra Pereza Diligencia: Fórmula excelente, en la época de las tardas diligencias, mas no ahora, cuando las comunicaciones son velocísimas, exasperantemente raudas! Contra pereza... no hay ninguna contra. Ninguna contra. Recóntra! Es incurable, por manera que no habrá otra cosa para hacer con ella, distinta de ajonjearla, cultivarla, mimarla, complacerla..., a que le sea más llevadera a quien la sufre, a quien disfruta y goza de ella, a quien ella domina, a quien ella embelesa. ¿Es la pereza malatía, gafedad, peste, lacra, tara, dolama, alifafe, cancro letal? ¿Es la pereza óptimo dón, galardón, presea, trofeo, privilegio, lauticia lujuriante, embaïdora acinesia extasiäda? --Páse el caso, el problema, al estudio y análisis de los Siete Sabios de Suecia, de los Siete Sabios en Suecia: Gaspar, Ebenezer, Altaír, Melchor, Baltassur,

Abdénago y Zorobabel. Asesórenles y asésenles Beremundo, Bogislao, Palamedes, Baruc Habacuc, Apolodoro y el Lao Leo. Secretaríeles el de Marras --Polemarco-- secundado por su equipo de... 29 VIII 1960

Hay dos manuscritos: a) La anunciada visita de El Nefario y de su séquito, ocurrió conforme a lo previsto por el sacrosanto protocolo --cuyas normas y ritualidades y formalismos son mi embeleso y ocasiónanme fruiciones exquisitas próximas al deliquio y al éxtasis vecinas y comparables--. Ocurrió la anunciada visita de El Nefario, mas no como esperábase: que vino solo, apenas con el intérprete. Quedó entonces la visita, la anhelada visita iluminada por la presencia de la coruscante bengalí, para próxima semana, cuando esa maravilla de las maravillas retorne de sus vacaciones veraniegas. Creo que está en Atenas, la bengalí. El Nefario llegó hermético y poco más me dijo de Sirg-el-Oel, bardo berebere, el amigote nuestro desparecido en 1918. Otro día nos parlará de él. Si logramos salirnos del protocolo con la complicidad de la bengalí. Oh el sacrosanto protocolo! y sus fruiciones inebrativas! Inebriativas: No fuera que soy sobrio, enófobo intransigente, me produciría el protocolo --en verdad-- esa *fruición inebriativa inaccesible al vulpino intelecto* de que habló --refiriéndose a *Crisálidas* fascículo poético, breve volúmen de poemas de Abel Farina-- el Padre Roberto Jaramillo Arango, muy alto poeta, de la corriente del Maestro citado. Corriente abominada --hacia 1912-- por ese *vulpìno intelecto* a que aludió su Reverencia. Su poema *Sobre Crisálidas*, empieza así: *Ave! bruñida y cincelada copa, en que bulle, espumante y generoso, un licor ciconial, inaccesible al vulpino intelecto*. (Ese licor, más adelante en el poema, produce la *fruición inebriativa* mencionada). El protocolo no es muy ciconial que digamos, pero asimilándolo a licor, me produciría esa fruición inebriativa... de no ser enófobo, puritano perdido y de serme inaccesible a fuero de lobo estepario

--además-- al protocolo alérgico: paradoja? parajoda?; para protocolo, el de rigor en Bolombolo!

Hace un año no sólo deseábamosla sino que la creíamos segura, si Meseres, --nos, los de la Trinca-- la designación de Saint-John Perse (de Alexis Saint Léger-Léger) para el premio Nobel de Literatura --1959-- que aterrizó en Salvatore Quasímodo. Desto hablamos el mes pasado Ehrenburg, Ikmet, Zalamea y yo, partidarios los cuatro de la designación de Perse. Nosotros --Bogislao y yo-- nos limitamos a no asistir a la ceremonia de los premios y devolvimos al *Protocolo* nuestro boleto de invitado --claro-- al protocolo. Estos boletos se persiguen por acá como si tratárase --por allá-- de ir a ver rejonear a Conchita Cintrón o, como otra vez acá en Stockholm, para asistir el próximo domingo --agosto 21-- al partido de foot-ball entre un equipo sueco y el Real Madrid. Nosotros (Beremundo y yo) tenemos los boletos desde hace dos semanas. (Cuando esto se manuscribía) Y asistimos al partido de Foot-Ball. Y el Djugarden venció al Real Madrid por 2 a 1. Qué partidazo! En esa ocasión muy superior el equipo sueco al flamante Real Madrid, con todas sus luminarias.

Continuamos releyendo a Saint John-Perse, y a León de Greiff en su *Opera Omnia*--, y, en cuanto a Perse --además-- confrontando el original con la muy excelente, con la estupenda versión que de sus *Vientos* hizo y editó en Bogotá del Altiplano, ha poco, Zalamea. Ya héme referido a esa versión de Jorge. Otra vez hablábamos de mi conocimiento incompleto de *Amers*, ese otro gran poema de Perse! No será el máximo entre los suyos? Ahora ya lo conozco en su integridad y en su versión original (Gallimard --1957, 180 páginas--).

En relación con ese poema y con Perse, transcribo (por si no es muy conocido ese texto allá) lo que escribió Emile Henriot: *M. Saint -John Perse es un autor hermético. Lo que no le impide tener una grande audiencia en el extranjero. Sus poemas Elogios, Anabase, Vientos habían encontrado ya en los países anglo-sajones*

y nórdicos un muy amplio favor aún antes de obtener en Francia la resonancia que merecían. El caso no es muy raro: los escritores difíciles son a menudo mejor captados en el extranjero que en su propio país, y eso proviene quizá, primeramente del hecho de que nadie es profeta en su tierra, y luego, de la intensa curiosidad que a las elites --en todas partes-- lleva hacia lo que pasa fuera de sus propias fronteras. Etcétera. Y continúa: Qué quiere decir el título del grande y bello poema que M. Saint-John Perse acaba de hacer aparecer? Amers, en primer término, seguro, evoca un gusto de amargura, mas el título es --sin duda-- de doble sentido, y puesto que el poema está dedicado al mar, es al término de uso marítimo a que debe principalmente referirse. Amers, designa objetos fijos cualesquiera que pueden servir de punto de localización al navegante. He aquí lo que hace soñar en el Valéry de Rhumbs. Por lo demás todo este vasto poema podía llevar como epígrafe el famoso verso: El Mar, el Mar siempre recomenzado... Pero su estilo es bien diferente del de Valéry. M. Saint John Perse se abandona a una sumptuosidad verbal de una grandiosa abundancia. Su poema es difícil de penetrar, pero cuando se le ha profundizado después de numerosas lecturas siempre más revelatrices y más exaltantes, se descubren, parece, sus claves. Se trata para M. Saint John Perse de expresar el único, el grande, el obsesionante drama del amor y del conocimiento. Para cantarlo, el poeta se inspira del Mar ejemplar del más gran texto! Pero ese drama del amor y del conocimiento separa al hombre de la mujer que grita: Ah! No seáis un amo duro por el silencio y la ausencia...! Allí también se sueña en el Valéry del Retrato de M. Teste. Los grandes poetas se encuentran en sus comunes tormentos, los más altos tormentos del hombre. Les queda a ellos el orgullo de su soledad y de su grandeza.

Continúa lloviendo en Stockholm (a ratos sale el sol) pero ahora llueve (si no en mi corazón) en la ciudad, por modo y manera que... a la jaula! al cubil! a la bicoca! Allí y si a ello se presta el humor y lo tolera la desidia señorial, a escribir. A escribir, ora epístolas ya engendros programáticos o --en el peor de los casos-- conatos de

poemas, tentativa de relatos, canciones a la deriva. Si se presta el humor, lo tolera la desgana, lo patrocina alguna de las Musas y no se opone a ello el buen Baco Dionysos. Primero fué --otra vez-- un gran viento que emigró y que retorna ahora de Corfú. Retorna ahora un vientecillo con noticias, que el gran viento sigue por ahora hacia Atenas. Estará allá todavía en octubre --el viento-- y en espera de la caída de las hojas? El Otoño. La otoñal y el ya del Invierno vecino --si no metido en él--. La otoñal por entonces en la Hélade? Nunca se sabe nada. Con el emigrante viento vikingo pasó Karina por acá y por acá posó: cuatro lunas qué gratas --y por acá posó y los hizo pasar-- en Stockholm. Bogislao, en la Hélade, por octubre, en Otoño? Viendo caer las hojas? Deshojándose él mismo?

Cada vez que --yo, Beremundo-- reescucho *El Barbero de Sevilla* (y vengo de reescucharlo), *El Barbero de Sevilla* -no el de Paisiello- (sino el del creador del *tournedos* a la Rossini) (el mismo que afirmara que un pavo --un *pisco*, un guajolote-- capón, es un incómodo manjar, --laqueado al estilo de Peiping, o, relleno también, pero a *la lechona*-- porque resulta mucho para uno solo y poco para dos (como tercer plato). Cada vez que reescucho su *El Barbero de Sevilla* --y de Pierre Caron de Beaumarchais-- se me viene a la mi caduca memoria --tan llena de lagunas como de nimias reminiscencias-- el recuerdo de mi primo Oscarín, singularmente cuando la Overtura --que le había servido al gastrónomo desidioso para varias óperas anteriores-- y cuando el dúo de Rosina y Fígaro: *Dunque io son*, Overtura y dúo que escuchábamos *ene veces* hacia 1910. El dúo cantado por la Galvani (Maria) y el Rufo (Titta) Y ambos trozos de *El Barbero* transmitidos entonces por intermedio del ahora vetustísimo y desueto y obsoleto gramófono incipiente, acústico, de corneta --como cornucopia--, el artefacto de la Voz del Amo! (huésped hoy de los Museos y Anticuariatos). Son meros cincuenta años há, o meros cincuenta y uno si ello acaeció en 1909, cuando nos iniciáramos --y todavía no yo en la poesía--, los primos, la trinca de primos, el dicho Oscarín (2 metros de estatura), Iván Ogareff, Horacio (*el negro*), Luis (*chichío*) y yo, en el *bel canto*,

el doñear y la enolatría, junto con el *negro* Martínez de Yarumal. Lo del *bel canto* (y nada más) en cuanto a Iván con éxito, que realmente disponía de una bellísima voz. (Yo... no resulté sino un *alto cantor* --estatura poco más que mediana-- aunque un bajo cantante: bajo profundo --pero poco--: Sólo profundo en vino, como Omar-el-Jayyám, y bajo... apenas Bajo el Signo de Leo y bajo en concepto de los gaznápiros.

b) Secretaríeles el de Marras --Polemarco-- secundado por su equipo de escribas, amanuenses, copistas, tabeliones, estagiarios y meritorios. Cúmplase lo resuelto por el Supremo, en un plazo, mínimo, de siete lunaciones, y, máximo de siete veranos --más o menos lluviosos-- que no nos corre ningún afán. Mientras, el Supremo --a él nuestra venia, nuestro zalamalec!-- en compañía de los demás integrantes de la Trinca (y gentuza subalterna) iniciará el periplo circum-girovagante excéntrico, exórbite (un poco) por Eurasia y sus mares, sus penínsulas y sus ínsulas, sus piélagos, archipiélagos y fiordos, sus lagos y ríos y canales. Demorará en Stockholm, con su secretaria y ayuda de cámara, en su calidad de lazo de conexión el compañero Sergio Stepánovich Stepansky, cuyas afecciones reumatizantes o neurálgicas crónicas --nuncio de su total ataxia locomotriz-- impídenle viajar, aún a nuestro ritmo y tiempo, y cuyo paulatino embobecimiento progresivo, inhabilítanlo para asesaciones y asesorías, y hasta para los mesteres curialescos, plumíferos o dactilógrafos. El compañero Sergio Stepánovich Stepansky --el Eslavón perdido-- es un estafermo cuasi fósil en vía para momia, salvo cuando la quiroterapia que aliviaba a Himmler (lagarto!) lógrale instantes lúcidos --una vez por semana--: una vez por semana atenderá al correo nuestro maltrecho, la estafeta inmota, el nuestro quieto correo de gabinete. Pausa.

Viajaremos, primero *al Norte rútilo* (porque si aquí llueve, hace sol en Kiruna y en Korpilombolo y moraremos una quincena en Novoia-Zemliá --tocaremos, de paso en Narvik y en el Cabo Norte--. Luego, de allí la Rosa de los Vientos nos marcará el rumbo, nos señalará la

nuestra ruta subsiguiente, nuestra meta, nuestro destino. ¿Cuál será nuestra próxima derrota? Imagino que ni el piloto de la Nao Hiperetusa, Palinuro el Argonauta, guía y oráculo de Jasón, kinesiólogo de Medea y esquilador de su vellocino de oro o quier toisón melado. Ni siquiera el orsado Palinuro lo sabe, Palinuro, el compañero de Sindbad y de Ibn-Batuta... Porque --Doninas y Meseres, amigos fieles, gentes indiferentes y renegadillos-- hemos supuesto --primo-- y planeado --luego-- que no vamos a regresar a nuestro terruño, pero tampoco a afincarnos, a crear raíces en ningún otro país o quier comarca. Seremos migratoria bandada de ex-azores, de ex-gerifaltes, de ex-neblíes, de Sur a Norte, de Levante a Poniente, sin salirnos --por ahora-- de Eurasia, de nuestro mapa circunscrito a sólo esa vasta zona medular. Y ello, mientras nos duren la cuerda y el hilo: la cuerda --numularia-- harto precaria y el hilo de breve longitud que ha de cortar Atropos. Punto por el momento.

29 VIII 1960 11.30 pm

XXVIII

Concluía o parecía concluír --a tropezones-- nuestra anterior epístola o tabarinada, con la iniciación de la primera parte y pórtico de la Resolución del Supremo. Pero como quien la oyera, quien escuchara leer ese fragmento mútilo della, harto olvidada la tendrá, iteraremos un poco más, por encima de lo usual, ya que somos --aunque tacaños sobre egoístas-- repetidores (señal de senectud también, para remate). Repetidores reincidentes inveterados.

Y repetiremos la parte espetada seguida ahora de su conclusión. Porque allá no concluía por más que lo parecía. A saber: --Es la Pereza malatía, gafedad, peste, mácula, tara, lacra, estigma, dolama, alifafe, sarna, tiña, cancro letal? --Es la Pereza óptimo dón, galardón, florón, presea, trofeo, privilegio, penacho, lauticia lujuriante, embaïdora acinesia extasiäda, halo, nimbo, aureola? Punto. --Páse el caso, el problema --si mínimo, si ingente-- al estudio exhaustivo y al análisis cuantitativo y cualitativo u otro, de los Siete Sabios de Suecia, de los siete sabios en Suecia erradicados: Gaspar, Ebenezer, Altaír, Melchor, Baltassur, Abdénago y Zorobabel. Asesórenles, asésenles y suminístrenles luces, Beremundo, Bogislao, Palamedes, Baruc-Habacuc, Apolodoro y el Lao Leo. Secretaríeles el Maestro de Marras --Polemarco-- secundado por su equipo de escribas, amanuenses, copistas, tabeliones, estagiarios y meritorios (a más de los taquígrafos y los o las mecanodactilógrafos o fas). Cúmplase. Y ejecútese lo resuelto así por el Supremo, en un plazo perentorio elástico: mínimo, de siete lunaciones, y máximo, de siete veranos --más o menos lluviosos--. Que no nos corre ningún afán, dice El Supremo. Leída la Resolución Ejecutiva. Mientras, El Supremo --a él nuestra venia, nuestra pleitesía, nuestro zalamalec!-- en compañía de los demás integrantes de la egocéntrica --si excéntrica-- Trinca (y gentuza sumamente subalterna) iniciará

el Periplo Circum-giro-vagante desenfocado, exórbite (un poco) y por Eurasia y sus Mares, sus penínsulas y sus ínsulas y sus islas e islotes y cayos, por sus Piélagos, archipiélagos, Pontos, Helespontos, sus lagos y sus rios y sus fiordos y canales. Demorará en Stockholm, en nuestra desguarnecida Sede --con la su Secretaria y Ayuda de Cámara-- y en su calidad de *lazo de unión* o unidad de enlace, a modo de conexión o de estafeta, el compañero Sergio Stepánovich Stepansky, cuyas afecciones reumatizantes o neurálgicas --crónicas-- (nuncio de su total y próxima ataxia locomotriz: harto diferente de la ataraxia nunciatriz) impídenle viajar, aún a nuestro ritmo y tiempo, y cuyo paulatino embobecerse progresivo --paralelo a su inmovilidad y a su avaricia-- inhabilítanlo para cualesquiera suerte de asesaciones, subministro de luces y asesorías y hasta para los bajos --relativamente-- mesteres curialescos, plumíferos o dactilógrafos. El Compañero Sergio Stepánovich Stepansky --el flamante Eslavón perdido de antaño-- es, ogaño, un estafermo cuasi fósil, en vía hacia la momificación, salvo a ratos, cuando la quiroterapia kinesióloga que aliviaba a Himmler (lagarto!) lógrale a Sergio instantes lúcidos y frescos --una vez por semana--: Una vez por semana, entonces, atenderá al Correo nuestro maltrecho, caduco ex-Secretario, hoy la nuestra estafeta inmota, el nuestro quieto correo nominal de gabinete. Ah! si no fuera por la

Secretaria! Pausa. Cinco minutos de tácito recogimiento, en homenaje a este otro Prócer venido a muchísimo menos. Otro caído idolete de barro.

Los del Periplo viajaremos primeramente al *Norte rútilo* (porque si aquí llueve arreo y por Escania no escampa, hace sol en Kiruna y Korpilombolo y más arriba) y moraremos una quincena larga en Novóia -Zemliá. Tocaremos, de paso, en Narvik y en el Cabo Norte. Luego, de allí, de Novóia-Zemliá. Nuestra Señora la Rosa de los Vientos Errantes nos marcará el rumbo, señalará la nuestra ruta subsiguiente y nuestra meta y nuestro destino. Cuál será nuestra próxima derrota? Imagino, supongo, estoy casi seguro que ni el veterano piloto de la Nao Hiperetusa, Palinuro el Argonauta supérstite, el guía, el oráculo y el mentor de Jasón, el kinesiólogo y quiroterapeuta de Medea y el esquilador de su vellocino de oro o quier toisón melado. Ni siquiera el orsado Palinuro lo sabe ni lo sospecha. Palinuro, el compañero de Sindbad, de John de Mandeville y de Ibn-Batuta. Porque --Doninas y Meseres, amigos vivos fieles, fieles difuntos amigos, gentes indiferentes, desconocidos o conocidos bienquerientes o malquerientes-- hemos supuesto --primeramente-- y planeado --después-- (para lo supuesto si tórnase real) que no habremos de regresar a nuestro terruño, pero tampoco de afincarnos, de criar, crear y echar o hacer raíces en

ningún otro país o quier conocida comarca ni en Thule alguna aún imaginaria, imaginada o por imaginar. Seremos migratoria bandada de ex-azores, de ex-gerifaltes, de ex-neblíes, de ex-acontistas, de ex-nefelibatos, de ex-Próceres --parias de hoy--, vagueantes, erráticos, de Sur a Norte, de Levante a Poniente, y sin salirnos --ahora al menos-- de nuestro Mapa circunscripto, por el momento, a Eurasia, a sólo esa vasta zona para nosotros medular. Y ello será mientras nos duren la cuerda y el hilo. La cuerda numularia --harto precaria siempre malgrado nuestro voceado temperamento ahorrador y cicatero-- y el hilo. El hilo, de asaz breve longitud ya, que ha de cortar Atropos. (Atropos: que no el propio usufructuario del hilo, de la *hilacha*. Qué vá!). Como ya del hilo queda muy poco o falta no mucho por esperar..., que opere Atropos...: no valdría la pena meterle mano a ello. *Yo puedo esperar y espero* dijo Uribe Uribe. Aunque no esperaba *el hachuelazo*. Faltara mucho más, faltara un otro tánto de lo que llevamos vivido sobre los lomos, que no lo haríamos. Tampoco lo haríamos. Nos divertimos. Nos divertimos y no poco. Aunque es sólo un espectáculo (Goethe), es un espectáculo bastante --o suficientemente-- interesante y entretenido, ese, el de ver, sentir, observar, captar, discernir, cómo todo se sucede. Espectáculo uno mismo y espectador y el mejor ubicado. Punto, por el momento.

Nunca se sabe nada. Por fortuna. Nunca sabremos nada, y eso habremos ganado o dejado de perder, por infortunio o por suerte o por arte de birli-birloque. Y, si nada sabremos, menos todavía presagiaremos nada, adivinaremos, vaticinaremos, deduciremos, intuirémos nada de lo por siempre saber y de por no saber nunca. Nunca sabremos nada. Ni importa un bledo a nadie, ello, y menos a Nos, a Nos, indiferentes: tánto monta ignorarlo siempre como nunca saberlo, y así como enterarse de las versiones inválidas de quienes presumen saber y menos saben y conocen. Lo que se tenía, erróneamente, ayer --supongamos-- por seguro y puro, pasó, seguro, --suponemos aún-- a falso, a insincero, a fingido: burda comedia o farsa de las equivocaciones --unas por fas, otras por nefas--. Oh sancta Simplicitas! No obstante la celebérrima inscripción délfica y su baldío consejo, no se conoce uno mismo nunca. Uno mismo, que harto bien se trajinó, que harto bien y harto mal se sopesó, se halló sobrado o falto, pecaminoso o en su ley y sazón y razón y que resulta --a ojo, y miope o estrábico o daltónico-- la suma y síntesis --ahora-- de lo abominable. Gentes hay muy sagaces. Nunca se sabe nada, de uno mismo, por uno mismo. Por modo que es soberana tontería, majadería mayúscula no insistir vegetando en la propia ignorancia, que es la máxima sapiencia. Suma y síntesis de lo abominable. De lo abominado, vámos!, en todo caso: y allá ellos

los abominantes. Y es zoquetada, de las piramidales, ocuparse --y más, preocuparse-- en ahondar en lo somero superficial y vacío. Vamos, entonces, a dejar en Stockholm, en nuestra Sede y destartalada bicoca, al ex-ilustre Maese, a Sergio Stepánovich Stepansky, con su Secretaria --pero no la coruscante bengalí-- y Ayuda de Cámara, y con su artritis, su caduquez, su bobería y sus inminentes cataratas. Y con el Archivo. Y vamos a dejar, otrosí y en rehenes, a los Siete Sabios en Suecia, a los Siete Seniles Sabios de Suecia, en la rebúsqueda de la Verdad --orientados por la Pereza, motivo conductor o monotema--. En la búsqueda y rebúsqueda de la Verdad Inasible, Inasequible, Inaccesible, Inmarcesible. *Oh júbilo Inmortal!*. Y Nosotros --el saldo, los restos-- nos vamos *al Norte rútilo* como otra vez --antaño, en teoría-- con Dinarzada, con la Noche Morena! Ahora --ogaño, en la práctica-- (oh desdichados Atlas heineanos!) con nuestro irónico fardo de acerbidades, o --corceles horacianos, sumamente clásicos-- con *nuestras (u otras) penas que montan a la grupa y cabalgan con nosotros*. Y con nuestra risa befante y nuestro rictus sarcástico, dicásticos! Y también con nuestra verborrea! Arréa

Sobre el *RELATO SÉPTIMO DE PALAMEDES*, cuya escriptura en ante-primera forma, en pre-balbuceo, se inició hoy, conviene nada anticipar: que no hay para qué, en vano, comprometer nuestro obsoleto prestigio y renombre desueto ni nuestro mansueto alzarnos de hombros displiscente. Si cuaja el *RELATO* y resulta viable, pues..., apechamos entonces con él y lo echamos al aire, lo ponemos en los brazos del viento o en las rémiges del huracán. Si periclita en cierne, lo insaculamos --súbito--, a que vaya a hacer compañía a todos los fallidos engendros, a los teratológicos monstruos abortados, que ya son haza acerval y archivo ininteligible, caótico y frustro, de la zurrapería literaria en fragmentos y trancos truncos. Si alguien pudiera --algún día-- llegar a descifrar ese conglomerado amorfo, informe, enorme, anormal, aseguro que Yo, con toda ella mi pereza dedicaría mis ocios a destruírlo. Al menos la porción que tengo a la mano. La pereza me dice --capciosa-- que éso nadie lo vá a entender si con éso topa, ni nadie, menos, --capaz de lo aprehender-- iría a interesarse por el fárrago. Ergo: complazcamos a la Pereza --oh mía Desidia!--, dueña, señora y regina de mis ímpetus teóricos, de mi abulia displiscente muy mucho más que evidente...

Paréntesis: Alvaro, y para ponerlos en la cobertura de la grabación de unos versos míos y tartamudeados por el mismo poetete de mi, quiere datos biográficos mios y por mi subministrados. --Nequáquam! Imposible, Alvaro! No sólo porque quizá no hay nada que peor y mayormente me aburra tánto como empresa semejante, sino porque tengo el propósito de olvidar mis *datos biográficos* precisamente. Por más que --y ello es harto bien sabido-- sólo parece que cúrome de mí y de mi o acerca de mi verbeo (cifra de lo egótico, paradigma de la narcisería) --a rebours y contrapelo-- y parangón del irónico auto vilipendio, veces drolático, burlón, veces dicaz, virulento. Datos auto-biográficos, Alvaro? Nequáquam! Aparte de que nací el 22 de julio de 1895, en la Villa de Aná del Aburrá, y de que mis padres fueron Don Luis de Greiff Obregón y Doña Amalia Haeusler Rincón, y de que pasaré a difunto antes del 22 de julio de 1972 --digamos-- y en la Leolandia solar o en la Leolandia armiñada de hielos hiperbóreos --de yelos de maravilla--. Entre esas dos fechas, ningunas hechas memorables. Mucho tiempo perdido... Muy pocas gozosamente aprovechadas, pero aprovechadas muy gozosamente. Un viejo hombre pobre o un pobre-hombre viejo --ad líbitum-- o Laus Leo. Para decir es tarde lo que jamás se dijo. Muy de veras. Pero hay que decirlo a consciencia, a tiempo. Y sacando el dicho de sí propio. Entre esas fechas, anote, Alvaro, que intervine en *PANIDA* (1915) y en *LOS NUEVOS* (1925) y que he publicado los libros que por ahí aparecen cronologizados en las *OBRAS COMPLETAS* (sic) (hasta 1956). Y en algún *QUIÉN ES QUIÉN* encontrará la nómina de mis condecoraciones y el catálogo de mis títulos. Por lo demás, Alvaro, en la grabación de Zalamea no hay tales datos (acabo de comprobarlo) y ni allí ni en mi esperpento hacen falta. Me place lo escrito por Zalamea sobre mí, en el disco. Y se cierra el Paréntesis.

Sólo una vez amaricé en tu boca --Marimén-- y el regusto saboreo de tus labios en áscuas cuyo oreo quemante, ardido, a reamarar provoca.

Buenas Noches, Zumurrud, Farizada, Mura brahamática. Y olé! (como dijo Cambronne).

11 IX 1960

Hay los siguientes manuscritos: a) Concluía nuestra anterior epístola, con la primera parte del texto de la resolución del Supremo. Pero como quien la oyó, quien escuchó leer ese fragmento della harto olvidada la tendrá, iteraremos un poco más de lo usual ya que somos --aunque tacaños y egoístas-- repetidores (señal de senectud, también, para remate). Y repetimos la parte espetada seguida de su conclusión: Es la pereza malatía, gafedad, peste, lacra, tara, dolama, alifafe, cancro letal? Es la pereza óptimo dón, galardón, presea, trofeo, lauticia lujuriante, embaïdora acinesia extasïada? Pase el caso, el problema --si mínimo, si ingente-- al estudio y análisis de los Siete Sabios de Suecia, de los Siete Sabios de Suecia: Gaspar, Ebenezér, Altaír, Melchor, Baltasur, Abdénago y Zorobabel. Asesórenles y asénseles Beremundo, Bogislao, Palamedes, Baruc Habacuc, Apolodoro y el Lao Leo. Secretaríeles el de Marras --Polemarco-- secundado por su equipo de escribas, amanuenses, copistas, tabeliones, estagiarios y meritorios. Cúmplase. Y ejecútese lo recuelto por el Supremo, en un plazo perentorio, mínimo, de siete lunaciones, y, máximo, de siete veranos --más o menos lluviosos-- que no nos corre ningún afán. Mientras, el Supremo --a él nuestra venia, nuestro zalamalec!-- en compañía de los demás integrantes de la egocéntrica Trinca (y gentuza subalterna) iniciará el periplo circum-girovagante, excéntrico, exórbite (un poco) y por Eurasia y sus Mares, sus penínsulas, y sus ínsulas y sus islas e islotes, por sus piélagos, archipiélagos y fiordos, sus lagos y sus ríos y canales. Demorará en Stockholm, en nuestra sede --con su secretaria y ayuda de cámara, en su calidad de *lazo de unión*, de conexión, de estafeta, el compañero Sergio Stepánovich Stepansky, cuyas afecciones reumatizantes o neurálgicas, crónicas --nuncio de su total ataxia locomotriz (harto diferente de la ataraxia nunciatriz)--, impídenle viajar, aún a nuestro ritmo y tiempo, y cuyo paulatino

embobecimiento progresivo --paralelo de su avaricia-- inhabilítanlo para cualesquiera suerte de asesaciones y asesorías, y hasta para los bajos mesteres curialescos, plumíferos o dactilógrafos. El Compañero Sergio Stepánovich Stepansky --el Eslavón perdido-- es un estafermo cuasi fósil, en vía a la momificación, salvo cuando la quiroterapia kinesióloga que aliviaba a Himmler (lagarto!) lógrale instantes lúcidos --una vez por semana--: una vez por semana atenderá al correo nuestro maltrecho, caduco, ex-secretario, la nuestra estafeta inmota, el nuestro quieto correo de gabinete nominal. Ah! si no fuera por la secretaria! Pausa.

Viajaremos primero al Norte rútilo (porque si aquí llueve y por el Sur no escampa, hace sol en Kiruna y Korpilombolo y más allá) y moraremos una quincena en Novoia-Zemliá. Tocaremos, de paso, en Narvik y en el Cabo Norte. Luego, de allí, de Novoia-Zemliá, nuestra Señora la Rosa de los Vientos nos marcará el rumbo, nos señalará la nuestra ruta subsiguiente y nuestra meta y nuestro destino. ¿Cuál será nuestra próxima derrota? Imagino que ni el piloto de la Nao Hiperetusa, Palinuro el Argonauta, guía, mentor y oráculo de Jasón, kinesiólogo y quiroterapeuta de Medea y esquilador de su vellocino de oro o quier toisón melado, ni siquiera el orsado Palinuro lo sabe, lo sospecha. Palinuro, el compañero de Sindbad y de Ibn-Batuta... Porque, --Doninas y Meseres, amigos vivos fieles, fieles difuntos amigos, gentes indiferentes, desconocidos o conocidos malquerientes--, hemos supuesto --primeramente-- y planeado --luego-- (para lo supuesto si real) que no habremos de regresar a nuestro terruño, pero tampoco a afincarnos, a crear o criar y echar o hacer raíces en ningún otro país o quier comarca conocida ni en Thule alguna imaginaria. Seremos migratoria bandada de ex-azores, de ex-gerifaltes, de ex-neblíes, de ex-próceres --hoy de parias--, de Sur a Norte, de Levante a Poniente, sin salirnos --por ahora, según lo planeado tras lo supuesto-- de Eurasia, de nuestro mapa circunscrito, por el momento, a sólo esa vasta zona medular. Y ello, mientras nos duren la cuerda y el hilo: la cuerda numularia --harto precaria malgrado nuestra avaricia de

pequeño tacaño-- y el hilo, de asaz breve longitud, que ha de cortar Atropos (pero no el propio usufrucruario del hilo). Punto por el momento (y 29 de agosto 11.30 pm). Nunca se sabe nada. Lo que ayer se tenía por seguro y puro, pasó a erróneo y a falso y a insincero o fingido. Nunca se sabe nada. Por modo que es tontería no vegetar en la ignorancia. Y es pendejada de las más macuencas preocuparse de lo que nunca valió un pito.

(revisado hoy Septiembre 5 1960 8.45 pm)

b) ...tulo: como ya falta poco o queda poco por esperar... no valdría la pena. Faltára mucho más, faltára otro tánto de lo que llevamos sobre los lomos, que tampoco lo haríamos. Aunque es sólo un espectáculo (Goethe), es un espectáculo bastante --o suficientemente-- interesante ése, el de ver, sentir, cómo todo se sucede. Espectáculo uno mismo y espectador. Punto, por el momento.

Nunca se sabe nada. Nunca sabremos nada. Menos, todavía, presagiaremos nada, adivinaremos, deduciremos nada de lo por saber y no saber nunca. Nunca sabremos nada. Ni importa un bledo: tánto monta ignorarlo siempre como nunca saberlo: o como conocer las versiones de quienes creen saber y menos saben ni conocen. Lo que se tenía, erróneamente, ayer, por seguro y puro, pasó, seguramente, a falso, a insincero, a fingido: comedia o farsa de las equivocaciones --unas por fas, otras por nefas-- oh sancta simplicitas! No se conoce uno mismo. Uno, que harto bien se trajinó, que harto bien se sopesó, se halló sobrante o falto, pecaminoso o en su ley y razón, y que resulta --a ojo, y miope o estrábico o daltónico-- la suma y síntesis de lo abominable. De lo abominado, vámos!, en todo caso: y allá ellos los abominadores. Nunca se sabe nada. Por modo que es soberana tontería, majadería mayúscula, no insistir vegetando en la ignorancia, que es la máxima sapiencia. Y es pendejada, de las macuencas, ocuparse --y más, preocuparse-- de lo que nunca parece haber valido un pito,

y brindarles margaritas (perlas) a los hozadores (con perdón). Vamos, entonces, a dejar, en Stockholm, a Sergio Stepánovich Stepansky, con su secretaria --pero no la bengalí-- y ayuda de cámara, y con su artritis, su caduquez y sus próximas cataratas. Y vamos a dejar, otrosí, a los sabios en Suecia, a los siete seniles sabios de Suecia, en la rebúsqueda de la verdad. De la verdad inasible, inasequible. Y nosotros --el saldo, los restos-- nos vamos *al norte rútilo* como otra vez --antaño, en teoría-- con Xatlí! Ahora, en la práctica --oh desdichados Atlas! heineanos-- con nuestro fardo de acerbidades, o, --corceles horacianos-- con nuestras penas, que montan a la grupa y que cabalgan con nosotros. Y con nuestra risa y nuestro rictus, sarcásticos! Dicasticos! Y también con la nuestra verborrea! Arrea!

c) Sobre el Relato de Palamedes cuya escriptura en primera forma, en pre-balbuceo, se inició hoy, conviene anticipar nada: que no hay que comprometer nuestro obsoleto prestigio y renombre desueto y nuestro mansueto alzarnos de hombros displiscente. Si cuaja el Relato y resulta viable, pues... apechamos con él y lo echamos al aire, lo ponemos en los brazos del viento. Si periclita en cierne, lo insaculamos a que haga compañía a todos los fallidos engendros, a los teratológicos monstruos abortados, que ya son haza acerval y archivo in-inteligible, de fragmentario, caótico y frustro. Si alguien pudiera descifrar ese conglomerado amorfo, informe, enorme, anormal, con toda ella mi pereza dedicaría mis ocios a destruirlo. Al menos la porción que tengo a la mano. La pereza me dice --capciosa-- que éso nadie lo va a entender si con eso topa, ni nadie --capaz de lo aprehender-- va a interesarse por el fárrago. Ergo: complazcamos a la Pereza, dueña, señora y regina de mis ímpetus teóricos, de mi abulia mucho más que evidente. Alvaro quiere datos biográficos míos, por mi subministrados... Nequáquam! Quizá no hay nada que peor me aburra que empresa semejante. Por más que --y es harto bien sabido-- sólo de mí cúrome y de mí o acerca de mí verbeo (cifra de lo egótico, paradigma de la narcisería --a rebours-- y parangón del irónico auto vilipendio, veces drolático, burlón,

veces dicaz, virulento. Datos autobiográficos, Alvaro? para la grabación de mi locución. Nací el 22 de julio de 1895 en Medellín y pasaré a difunto antes del 22 de julio de 1972 --digamos-- en la Leolandia solar o en la Leolandia armiñada de yelos hiperbóreos. Entre esas dos fechas, ningunas hechas memorables. Mucho tiempo perdido. Muy pocas horas gozosamente aprovechadas. Un viejo hombre pobre. O un pobre hombre viejo --ad libitum--. Laus Leo. Para decir es tarde lo que jamás se dijo. Muy de veras. Pero hay que decirlo a tiempo. A conciencia. Y sacándolo de sí propio. Entre esas fechas, anote que intervine en Panida (1915) y en los Nuevos (1925) y que he publicado los libros que por ahí aparecen cronologizados en las Obras Completas (sic) (hasta 1957). Y en cierto *Who is Who*, encontrará la nómina de mis condecoraciones y el catálogo de mis títulos.

8 IX 1960

d) Se inicia otra setena --quizá la sexagésima setena-- a partir de cuando alzamos el vuelo, por vez segunda, desde la alcándara andina, y definitiva: aunque no fuera sino para contrariar, contradecir o modificar alguna cantilena, cuasi estribillo, aparecida en no pocos poemillas nuestros. La cantilena, el estribillo, el temilla aquel tan iterado por nos, de que *todos los viajes, todos mis viajes son viajes de regreso*. Subentendiéndose el regreso hacia la alcándara andina. O, para no contrariarlo, contradecirlo o modificarlo este mi viaje es el de regreso a la alcándara de mis bisabuelo y bisabuela suecos, sin más retornos, que a la fin causa tánto ir y venir: no importa que esos ires y venires (con algunas pocas excepciones) fueron ires y venires imaginarias soñaciones urdidas desde mi butacón de sedentario, de inmoto vagabundo. Vamos a ver cómo nos resulta este viaje antepenúltimo o quier penúltimo. Se inicia esta otra setena, de la setena setentena ya vecina. Tiene hoy, como música de fondo *Carmen* de Bizet y la *Sinfonía Quinta* de Mahler --primeramente--. Luego el *Te Deum* de Bruckner y el *Stabat Mater*, el *Moteto a canto* y el *Gloria* en Re mayor de Vivaldi. Tiene, la setena, como lectura de fondo,

El Gatopardo de Giuseppe Tomasi, duque de Palma y Príncipe de Lampedusa, y como *amigo de vidrio* un combinado a base de Ginebra (o para que no haya confusión con lago alguno ni con apellido de filosofículo ultramontano) digamos que a base de gin (del mismo gin al que le dimos *categoría* en El Windsor, hacia 1918, mis caros amigos idos Ricardo Rendón y Gregorio Castañeda Aragón. La muerte de Gregorio la supe ha dos semanas. Como apenas ayer supe la de Luis Palau otro mi amigo caro desde ese entonces. Brindemos, Beremundo, por Ricardo, Gregorio y Luis --ya que venimos de mencionarlos--. Tu, Sergio, no bebas nada, a menos que Bogislao, nuestro curandero, opine que el gin le aprovecha a tu lumbago y a su atrábilis. (A Bogislao lo tenemos también en retiros espirituales *id est* anti-espirituosos a ver si así..., aunque ni así). Sergio y Bogislao ya están para el arrastre, con vuelta al ruedo, sí, porque cumplieron como buenos --de noble casta y no nunca *afeitados* (a fuero de minotauros con toda la barba como el jupiterino que raptó a Europa).

Interludio operático radial de 20 a 21: Weber, Wagner, Verdi, Puccini, Rimski Korsakov, Borodin.

En la setena que pasó leímos 3 obras teatrales de Strindberg, que no conocíamos: *Carlos XII* - *Cristina de Suecia* y *Gustavo III*. Parlaremos de ellas, quizá en esta ocasión. Y como antes releyeramos *Los Carolinos* de Verner von Heidenstam... La muerte de Jussi Bjoerling es luto nacional en Suecia. Flérida me escribe de Karachi (9 sept-llegó sept 12) (salió el 10 para Calcuta) Creo que se puede decir amarizar y amarar --ad libitum-- y si no... *para mi que nieva*. Escribir mañana a Flerida (Hong Kong) y a Zumurrud (Bacatá). Y cuándo a Jahel y a Muramén? Las veces que me las he chapado en sueños!

14 IX 1960 7 pm

XXIX

Según dicen los augures más videntes y si no se equivocan los oráculos ni los otros vates vaticinadores, parece cierto que se va a iniciar ahora otra setena. Oh lieta, oh lauta monódica monotonía periódica iterante, de inmutable --ocre isocre mediocre-- color y de paralela lentitud --Adagio quasi grave-- y de sordo, opaco timbre parejo. Quizá es la sexagésima segunda setena la que se inciará y hoy, ahora mismo. La sexagésima segunda, sí, seguro, a partir de cuando *alzamos el vuelo* --o nos dejamos alzar por él-- desde la esquiva alcándara andina, por vez segunda, y parece que por última vez y definitiva. --Sí, Margravinas. Sí, Madonas. Sí, Meseres, Maeses, pazguatos y turulatillos: la postrimera vez, en absoluto. Hémoslo así resuelto, luego de cavilarlo, de cogitar en ello horas de días y días de segundos --fríamente-- y... Aunque no fuera ello sino sólo para contrariar, para contradecir o para modificarlo y hacer mentir el texto y contexto de alguna reiterada cantilena-anejir, de un quasi estribillo o ritornelo o estrambote o colgajo, aparecida ella --y ellos aparecidos--, en no pocos de esos algo menos que poemillas o pseudo canzonetas o sonetines o rapsodias de Nos, o selladas con nuestro signo (signadas con nuestro sello), o a Nos unas y otros atribuídos. Y no sólo por los malquerientes. La cantilena,

el estrambote, el ritornelo, la garambaina colgante, el estribillo, el temilla, es aquéllo tan retañido por Nos --más seguramente-- y que alude a que todos los viajes, todos mis viajes, son viajes de regreso. De regreso. Subentendiéndose, en todos esos conatos --logrados a medias, frustrados o fallidos-- de Cosa Poética o similar o afín --El Regreso--, como regreso a la mentada alcándara andina, al rugoso terruño originario: llamémosle neo-granadino en esta ocasión. Para contrariarlo y para hacer mentir al anejir o quier sonsonete, digo. Así como lo digo: y, más claro ni espetándolo en babélico, en berebere o en el Leo-pan -babélico básico (que no en el críptico). O, para no hacerlo así y no contradecirlo y apenas si modificarlo levemente: Este mi postrimero viaje, en curso, es el de regreso definitivo a la alcándara y solar de mis bisabuelo y bisabuela suecos (con breves escapadas a otras regiones). Sin más. Y sin hacernos los suecos, que somos criollos paisas y orejones y lanudos. Y sin más retornos volanderos al Altiplano o al Aburrá, que a la fin harto cansa, fatiga, hastía, ese constante ir y venir, andar y desandar, ensillar y apearse, volver a anclar y aparejar de nuevo: no importa que todos esos ires y venires, entradas y salidas (con algunas poquísimas excepciones que casi no cuentan) fueron ires y venires de la fantasía o imaginarias evasiones de la ensoñación, urdidos y fabuladas desde nuestro butacón de sedentario, de inmoto vagabundo Vaga

Mundos, hipotéticos, en la mera ficción, de fantasioso, de falencioso Marco Polo ni sentado, casi que yacente y en decúbito supino --o de perfil--. Vámos a ver --Oh Númenes!-- como nos resulta la prosecución de aqueste viaje antepenúltimo --desde la base andina--, o quier penúltimo y por Eurasia --las fugas y modulaciones-- como lo tenemos dicho y redicho y aún no contradicho. Porque el último viaje: de ése último viaje no se sabrá sino cuando aparezcan, *VEINTE AÑOS DESPUÉS*, las *MEMORIAS PÓSTUMAS DE BOGISLAO, BEREMUNDO, BARUC HABACUC, PALAMEDES, APOLODORO, GASPAR, SERGIO* y demás Zánganos, ex-Próceres interdictos, despojos derrelictos o derelictos (que me suena mejor: en todo caso leños que en la orilla dejó el oleaje, botados en el playón por la resaca. Olé! Resaca! --El último viaje es, será, el viaje *que sabemos* (y en canoa o piragua de pino o chopo, de zinc o de latón), viaje por fuera de nuestros controles y nuestra voluntad, y cuyo horario y cuyo itinerario funerario estarán a cargo de la *AGENCIA COOK* de Zéus Kronida--. Dejemos eso de lado, también, por el momento. Se inició --albricias!-- esta setena, de la setena setentena ya vecina. Eureka!

Tiene ahora, hoy, la setena en comienzo, como música de fondo, *CARMEN* de Bizet (de Bizet y un poco de Prosper Mérimée) y la *SINFONÍA QUINTA* de Gustav Mahler --primeramente--. Luego, vendrán, el *TE DEUM*

de Bruckner, y el *STABAT MATER*, el *MOTETO A CANTO* y el *GLORIA EN RE MAYOR*, de Vivaldi. (De Vivaldi la Terna). Tiene la setena, al iniciarse, como lectura seria de fondo --a flote por cima de la de mero pasatiempo y ojeo --u hojeo--, el *GATOPARDO,* de Giuseppe Tomasi, duque de Palma --no de Mallorca-- y príncipe de Lampedusa (de Sicilia). Y disponemos --oh Bacos siempre dionisíacos, convictos, irredentos!-- como *amigo de vidrio* o como *vaso comunicante* o como *LICENCIADO VIDRIERA* --en plural no nada ficticio--, disponemos de un combinado o coquetel coquetón --no tan áspero ni tan suave-- a base de Ginebra. Aclaramos, precisamos, meticulosos sumamente nimios, para que no haya malentendidos, equívocos ni quidproquos: de Ginebra, sí. Pero que no se la vaya a confundir, a la Bols, con lago alguno juanjacobino, ni con el apellido de cierto solipso pseudofilosofículo ultramontano --carlistón, a juro--, ni --helás!-- con Madona Ginevra, con la óptima, la superna, la estupendísima, estupefactante cónyugue casquiliviana del buen Rey Artús, y amiga de Lancelot del Lago --de Lanzarote, si hispanizando--. Digamos entonces, mejor, que se trata de un coquetón coquetel o combinado --seco-- a base de gin. De Gin: (del mismo o parecido gin, dizque bueno apenas y sólo para *viejos lobos marinos*, al que valorizamos --por desgracia nuestra--, al que le dimos categoría mediterránea y altiplánica y poética, en *EL WINDSOR*,

hacia 1918, mis idos caros amigos, Ricardo Rendón Bravo, Gregorio Castañeda Aragón, y Yo --supérstite reacio--. Y años después, en *EL VICTORIA*, en *EL ALCÁZAR*, en *EL MOLINO* y en *EL AUTOMÁTICO*, Jorge Villa Carrasquilla y Yo aún siempre reincidente y en mi Ley (que no es la del inútil embudo). La muerte del camarada Gregorio Castañeda Aragón, otro *marinador*, grande como poeta y amigo de por vida, la vine a saber hace dos semanas. (Como apenas anteayer supe la de Luis Paláu Rivas, otro mi buen amigo desde esos iniciales entonces). Brindemos, Beremundo. Libemos, Palamedes. Y vosotros también, Gaspar de la Noche y Apolodoro, por Ricardo, --*FORTUNATO*--, por Jorge, --*JOVICA*--, por Gregorio y por Luis --ya que venimos de mencionarlos-- y por Nos: *aunque indignos*, nada abstemios. Pero tú, Sergio Stepánovich Stepansky, no bebas nada, no lo cates, ni lo huelas aún, a menos que Bogislao, nuestro tegua curandero y esculapio galenoforme, opine que el Gin no te está contraindicado y --antes bien, y después mejor-- le aprovecha a tu lumbago, y que no le hace desmedro a la su de él atrábilis. (Al bueno de Bogislao lo tenemos también haciendo sus ejercicios espirituales, id-est anti-espirituosos y lácticos, a ver si así, aunque ni así: no tiene el, tampoco, ni cura ni contra). Sergio Stepánovich Stepansky y Bogislaus von Griphius, y siete u ocho más de la Trinca, ya están para el arrastre de las mulillas, con vuelta al ruedo --eso sí--

y fanfarrias y olés y *viva tu Mare!,* porque cumplieron como buenos: de buena casta, muy bragados, *chorreaos en verdugo* y de óptimo trapío --un poco, un tánto burriciegos, eso sí y aquerenciados-- y... nunca *afeitados* (a fuero de téretes y toriondos Minotauros con toda la barba y todo aquello, como el jupiterino --o jóvico o jovial-- que raptó a la taurófila Europa, ternerilla ternezuela. Y llegados a este punto... Y fatigados del tecleo monodáctilo-gráfico... Y aburridos no poco de enredar naderías, urdir nonadas y majaderizar a toda vela y a contrapelo... Y como dice la Sabiduría Popular que *hay más días que longanizas*...--a menos que no amanezcamos o que para nos no amanezca-- seguiremos mañana, después del primer concierto de la Temporada 1960-1961, que el 14 de septiembre se inicia: que hoy es 13 y es Martes..., para que no te encartes.

Música ingenua de Haydn y de Leopold Mozart. Crucigrama (francés). Y *EL GATOPARDO*, que no Camaleopardo ni Leopardo, del de Palma, del de Lampedusa. Buenas noches, Alauda Zumurrud, en el Altiplano, tácita, Flérida en Karachi, volando o navegando aérea hacia Calcuta, Eva María en *USA* --y allá Xatlí y Manikín-- y Aglaé en el gineceo. Ha de estar por allá muy aburrida, amalayando, como en *USA*, Xatlí, *NOCHE MORENA*. Punto. Pausa. Venticuatro Horas de Silencio. Convertidas

--las Veinticuatro horas-- en Ciento Cuarenta y Cuatro, y no sólo de silencio --ellas-- y de soledad, sino también de total inacción y apatía y abulia soberanas. Cierto es que tampoco hay urgencia alguna de hacer nada. Ni afán. Ni prisa. Y menos aún deseo, ni apetito, ni ganas. Punto.

Mucho tiempo después. De donde --un día-- un viento me dejára, desnudo, torno --de un otro viento huésped-- revestido de acérea toga (sobre la escarnecida, descarnada osatura). Torno, para seguir: oh Ahsvérus solitario imaginario! Palamedes me nombran. Palamedes: Mejor que un nombre será sólo emblemática designación, caratulilla, como ya lo sabredes... --Bufón entre bufones de la hueste drolática, de la Legión. De la comparsa. Del montón. Funámbulo, trovero, juglar, pitre, de trayectoria muy mucho más que opaca. Puede ser un escudo, meramente simbólico, su nombre. La carátula. Cérea mascarilla anticipo de la en yeso, futura. Mascareta de cómico, de histrión, no todavía la funérea. Máscara, mascarón del comicastro caradura. Entre los Quídam, quídam, un quídam ordinario. De sus hambres bulímico, sediento de sus sedes. Señor de sus infundios, sus mentiras, sus mitos, de su extática --si elación-- evasión, y de la su quimera delusoria. De sus ficciones. De su proclive corazón y de su apática mente: --antipática, enfática--:

de su mente, Señor!, oh Vanagloria!. Cállate, ciérra el pico, Palamedes! Que no dejas dormir a Sergio ni a Bogislao ni a los siete u ocho de la Trinca, que están para el arrastre, como ya se anunció: y que no estoy yo para oír necedades. Aunque no las escucho --que sé abstraerme-- dificultan, embarazan el usufructo de mi somnolencia, obstaculizan su perfección, su saboreo y su regodeo... Que la mía es una somnolencia gozosa, golosa, cogitante, es una cogitación somnambulante: por entre brumas densas y nebulosas un poco más diáfanas --mudos, lontanos relámpagos en seco-- rebrilla a ratos pocos, súbitos, y apágase luego. Necesita del silencio mi cogitante somnolencia, Palamedes. Cállate, Palamedes... Véte a paseo con Apolodoro, Gaspar y Beremundo, por las ruas y malecones, el lago y las esclusas. Y no haced ruido al regreso. Quiero catar silencio, siempre. Saborear silencio: mi sóla golosina. Silencio y soledad: no hay otro escudo mejor. No hay otro escudo. En seco. La sabiduría habla por la boca de Sergio Stepánovich Stepansky, que se tragó la lengua, en cierto trance, por ventura. Y como fuéranse a paseo Palamedes, Gaspar y Beremundo y Apolodoro, alcéme de mi butacón y puse a girar el artilugio y a sonar la *SINFONÍA HEROICA* de Beethoven --con muy poco volúmen (para no molestar a los vecinos)--, cegué las luces, y torné a mi butacón y... aunque, a fuero de próximo cegatón, héme entrenado en la manuscriptura a tacto,

dejo de escribir... Y de la somnolencia cogitante paso a la audiente somnolencia cuasi despierta...: que la música *obra milagros* (concepto de Gedeón o de Pero Grullo o de Justo Pelotas).-- Flérica escríbeme de Calcuta. Sigue para Hong-Kong. Pausa. Veinticuatro Horas.

No hay ningún afán: ni ajeno ni propio. Mañana... --Pero todavía habrá un mañana? Como cuando el Sultán canta la hora, como cuando el relox la dicta, con voz muda y canora. Y la dicte o la cante y así cada vez, toda vez... Si el sol dora y redora cenital o hacia el véspero multicolor, multicolora. Si la luna platina, yerma, helada. Se sabe nada, nada se ignora. Para mejor será, Palas Atena.

Muy buenas noches, Madona del lucero... Cognac-Orff-Webern. Somnolencia: Si me aprisiona el Día, la Noche me libera. Y olé! (Como decía, también, Hermógenes Maza).

19 IX 1960

De perseverar hemos, si no variamos de propósito (no teniendo nada útil ni grato, --por el momento, a la vista-- en que emplear nuestros ocios dilatados y lentísimos, engendrados por la abulia esplinética metapsíquica, y, ella, creada por fenómenos, cuya etiología es harto complicada y abstrusa, o nacida espontáneamente. Carece de interés, para el público, el origen de la abulia: y para el abúlico, también).

De perseverar hemos (y dejémos el paréntesis a la zaga) en la siembra, el cultivo, el deshierbe, la cosecha, la puesta en silos o cavas y el usufructo della. En la siembra y lo demás dicho, de los bulbos, semillas y renuevos de nuestra Mitomanía inveterada, de nuestra Simulación embäidora, de nuestra Tergiversación y nuestra Mixtificación sistemáticas, de nuestra Inverecundia desaprensiva, de nuestro discurrir y edificar en el vacío, con el viento sólo. Así --oh Margravinas, oh Meseres!-- que continuaremos dándolas de Próceres de Cartón --usurpadores presuntos, convictos e inconfesos, del divertido titulete o remoquete. Y siempre tan campantes, sí: lo que resulta eseíble a fuer de próceres Cínicos o Estóicos --y Escépticos-- (a elegir). Sembraremos --repetimos-- vientos, pero no turbulentos, no huracanados vientos, no procelosos vientos, pero tampoco mansos vientos:

Vientos de Libre Poesía, todavía háylos, insuflables, insuflados en el Fagote y por el Fagote puestos en Danza. Danza hierática, tripudio quasi quieto, o tarantela vertiginosa. En el fagote y por el fagote. Y en la trompa y por la trompa. Prescindimos, claro, --hace ya sus lunaciones-- del clarinete y del oboe, juveniles y hace marras, antes de las lunaciones otras, de la flauta cariciösa. Y obvio también que del caramillo de las adolecencias. Tornados hémosnos graves y dejádonos de timbres gárrulos, alegres, retozones. Lo dicho: Sembraremos vientos --amigos, des-amigos, gentes--, cultivarémoslos, y cosecharemos...: Sonatinas, Zarandajas, Canzonetas, Suites: mínima música de cámara, y de cámara lenta --no tremulenta-- y de asordinada música íntima --no feble--. Aparte de los imbeles vientos --mas no inválidos vientos-- pentagramáticos, vamos, y ya a insuflar los no, ni vientos, sino a sembrar bulbos --ya lo anunciábamos--, simientes y renuevos de fantasía y de ficción, y a cultivarlos, para cosechar tulipanes fastuosos, de invernáculo, cactus y orquídeas y heliotropos para Atropos: Fábulas, Leyendas, Apólogos, Parábolas, Sagas, Eddas, mágicos y Relatos. Todo el Apocrifario. Sembraremos también, ya que nos dió por ahí, --otrosí-- pinos o chopos en los pedregones graníticos, pinos o chopos o cualesquiera otras coníferas indeciduas, de perenne follaje persistente, siempre verde y nunca por el suelo.

A sembrarlos, pero no a cultivarlos --que no han menester del cultivo según creo-- ni a cosechar nada de ellos, aparte de su visión. Que son próceres egoístas, decorativos --en apariencia-- sólo. No beneficiables sino una vez puestos en tierra y vueltos tablas. Pinos, chopos. Y vamos a sembrar --finalmente-- y al final --cualquier día o noche, al empezar aquésta o cuando el galicinio antelucano-- la propia y mera persona, para pagar lo cosechado y lo no cosechado y quedar a paz y salvo. Amen. Esperamos que esto último no se apresure a anticiparse, y sea como para después del viaje circum -girovagante que tenemos planeado para cuando estos mesteres u oficios o encomiendas ni tan diplomáticos tomen fin (pues son deciduos no perennes) y cesemos en sus funciones. Será entonces --oh Donas!-- cuando nos demos de nuevo a vagar --no sedentarios otra vez como ahora--, a flanear, a vagamundear y al azar, sin equipaje, --con lo puesto y un repuesto, una estilográfica y tres cuadernos cuadriculados-- y sin que nadie sepa ni de nosotros --en persona-- ni de nuestras escripturas, que serán para póstumas --si las soltamos por ahí-- o para meterlas en la hoyada con nos mesmos --tales para cual--. Vagaremos sin rumbo entonces y sin derrotero ni objetivo y como siempre. Como cuando quietos, inmotos en nuestro butacón de velludo o quier taburete de cuero crudo, sito en el rincón menos abarrotado de papelotes

y libracos y muertas fotografías, del sucesivo *CUARTO DEL BÚHO*, igual siempre a sí mismo, así mismo como su habitador, hospedador y huésped. Porque entonces también sin rumbo viajaba nuestra imaginación vagabunda, de todo desasida.

A todas estas no ha llegado a Escandinavia nuestra *OPERA OMNIA*, aparecida hace --creo-- seis meses. Es decir sólo llegó un ejemplar, para mi --que no urgía, pues ya conocía la tal obra--. Pero hay gentes interesadas en conocerla. Hablo de ello porque hoy me reclamó Artur Lundkvist, poeta sueco, el ejemplar que le ofreciera en mayo. Y no es el único que desea leerla, leer la obreja. A lo mejor no existe el tal librejo, dirán estos amigos. Dejemos, también eso, de lado.

Hemos estado ojeando --sin hache-- y hojeando --con hache-- el Legajo número Cuarenta y Cinco --alfa-- de *LOS NUEVOS POEMAS* que no se terminarán, que no se escribirán en firme y con buena letra pastrana y que, si se llegaran a escribir (porque todo es posible en el *mejor de los mundos posibles*) no se darán a conocer --ni siquiera en edición circunscrita, como la de la *OPERA OMNIA*, al mero terruño-- que es poesía exclusiva, sólo para Nos.

Como la anteriormente echada al viento con erróneo criterio. Tardíamente --entonces-- el Autor dijera aquesto: He de incrustarme en el Silencio, de donde no debí salir. Se cumplirá el sabio apotegma ahora y se obtemperará luego a él. Decimos: Al sabio apotegma obedeceremos, ya que asentimos y sin obstancia alguna, asaz contritos por no haberlo hecho antes. Lamentamos no haberlo hecho siempre, desde antes de soltar el versiculete dicho. He de incrustarme en el Silencio de donde no debí salir.

Y para mejor memoria, espeto el versiculete -*CANCIONCILLA*: Voy a incrustarme en el Silencio de donde no debí salir. (Ahora textualmente). Cuando háse de retornar débese siempre no venir y en su retiro se quedar: voy a incrustarme en el silencio. Es hora tiempo de callar: lo que se tiene por decir vale una arena de la mar o un rebrilleo del zafir. Voy a incrustarme en el silencio de donde no debí salir como no fuera por vagar en torno al tema de se ir dentro de sí, que ya es errar: Voy a incrustarme en el silencio. Amen. Per sécula. Lo dicho.

Y del que no saldré o no saldremos, como constará en los *FASTOS* (nuestros) *DEL NEBULÓN*, que escribirá Baruc Habacuc y en las *MEMORIAS PÓSTUMAS DE BOGISLAO* (y sus *alegres muchachos* --sic--) que compilarán los farandúlicos de la naque: Abdénago y Zorobabel. (Que Bogislao guindó ogaño la péñola como antaño *colgara la lira* --cuya lira era nebla o nebel si no guitarra--) (y que el Nebulón no es alfabeto a más de sí

ser galavardo y muy mucho dado a la galbana y al sesteo). Y no es que sean sus reemplazos, suplidores y lugartenientes --Baruc Habacuc, Zorobabel y Abdénago-- ningunos titanes para la fechoría. (Y no tomadlo a mala parte --amigotes-- que *fechoría* es *acción*, a secas). Lo dice *EL DICCIONARIO* en su *sabiduría*. El Legajo Número Cuarenta y cinco --alfa-- *DE LOS NUEVOS POEMAS NEONATOS*, pero condenados también a ser nonatos, comprende, hasta el minuto y momento (si en embrión) cinco *RELATOS*, ni tan largos ni tan breves, un *POEMILLA*, ligeramente ingente --pero no ramayánico-- y una ristra de Cuarenta y Dos *SONETOS* --por ahora--: una reata de *SONETOS* eslabonados, en rosario y letanía, como que cada grupo de Catorce nace del primer *SONETO* dél: pues el primer renglón del segundo es el segundo renglón del primero. El tercer renglón del primero es el primer renglón del tercer *SONETO*, y así en adelante. No se ofende a nadie con ello --ni al mismísimo Apolo (que no conoció el Soneto)-- y a Nos..., a Nos divierte y entretiene, que somos juguetones e infantiles (como caducos burleros): todo no ha de ser descifrar crucigramas galos, leer inepcias y vaciedades torpes ni urdir criptografías de índole más elevada --en la intención ilusa--. En todo eso otro: *RELATOS, POEMILLAS, SONETOS* y lo que surja, continuará ocupándose el autor presunto o nosotros y el grupo de cómplices suyos y nuestros (a quienes, uno, unos y otros conozco apenas

de vista --con la excepción consabida--, de vista, sí, de muy mala vista cegatona, pero no de nombre --con la misma salvedad--: que hemos decidido o desaprender los que sabíamos --aún el nuestro-- y no aprender nombres nuevos. Amen. Per sécula.

Esta es la flor que se llamó agapanto y este el ido perfume de la rosa, y es esta la marchita corola múltiple de la hortensia y esta la margarita despetalada ha siglos. Este es el plano piélago archipiélago y este el profundo Ponto, el archiponto... Esta es la roca en la que el pino clava sus raíces y es este el siempre verde pino terco. Y este es mi corazón --brasa en cenizas-- y mi espíritu es éste --yelo en áscuas--. Trena en la soledad cántiga sorda, de obscura melodía y timbre opaco que no turba el silencio, que es un otro silencio: yuxtapuesta modulación, planeando imponderable. Esta es la flor que se llamó...

Su nombre no viene a cuento, querido Beremundo, y no lo digas. Véte un rato a pasear: todavía no hace tánto frío. Véte a pasear, Beremundo, y arréa con Bogislao o a Bogislao y a Palamedes, que quiero catar silencio, meterme en soledad y cegar luces. Y entrad quedos, al retorno. O no tornad, como os plazca o pete. Que todo dá lo mismo y sabe a lo propio. Aún lo aparentemente trascendental y valedero, enraizado en el espíritu y en la carne.

Y tú, Baruc Habacuc: Cálla y desaparece y no rezongues ni curiosées: No toques nada. Todo en su sitio deja. Lo que viene y se vá, lo que se fué y retorna con lo que nunca advino: lo que ya no vendrá. No sólo el vino cobra calidad si se añeja: también el corazón el tiempo exorna, y lo que fué aventura mito se tornará...

Así como lo que se soñó grande resultó diminuto: la flor de lis ése trébol de trapo. Voy a incrustarme en el silencio de donde no debí salir. Buenas Noches, oh Brujas Macbethianas: Yo el exilado príncipe de Nolandia!

De todas las cosas pasadas, fugadas, fagamos un haz y echémosle al fuego. Tornado ceniza, tornadas cenizas, nos dejen en paz, se borren tan luego. Cenizas ya... al vórtice!: nos dejen en paz y bórrense luego.

Mañana le pondremos fin y remate a aqueste disparatorio, luego de que reposen nuestros sueños desvelados y el fatigado bulto Pero con el reposo del fatigado bulto y de los sueños desvelados --reposo a trancos, taraceado de amenas pesadillas edgaralanpoescas que quisiera recordar para relatallas: qué terebrantes poemas los soñados y olvidados allí mismo!-- desapareció el recuerdo de lo que teníamos en plan de urdir para remate del esperpento aqueste. Cómo ponerle fin a lo que no todavía empezára ni de empezar estaba en camino? Habrá que tornar a su comienzo o volver a principiar un esperpento otro.

O se lée o se escribe y como leer es tan descansado, tan cómodo, tan fácil, casi tánto como pensar, soñar, divagar y no escribir. Y qué afán tienes, Nebulón, de escribir, y quién diablos necesita de tus escribanías? Quién se cura de tus engendros, lucubraciones, vacíos andamiajes de parolas solas --sólo--, vaniloquios y logomaquias sin enjundia y meollo y sin música siquiera? Métete en el silencio, Nebulón, y házles en él compañía a la legión de cacodaimones de nuestra Trinca que hemos venido retirando del ejercicio de la majadería y hemos puesto a *buen recaudo*. Pronto estaremos todos allí metidos, no jorobando a nadie, ni jorobándonos --Sádicos-Masoquistas: Torquemadas, torquemadores torquemadísimos--, calificando servicios..., *de lo más sabroso*. Con el peligro latente de que tornemos de la espelunca y volvamos a las andadas... (con más bríos y peores intenciones).

Hasta entonces, entonces, pues: Paciencia y Resignación. Buenas noches, Flérida, Alauda, Fonóe, Eunóe, Amalasunta, pigmaliónicas. Pigmeo-Leónicas, digamos.

27 IX 1960

Ver *CANCIONCILLA (Voy a incrustarme en el silencio) CANCIONCILLA (No toques nada)* y *CANCIÓN LIGERA* (en *FÁRRAGO* y *VELERO PARADÓJICO - OBRA POÉTICA*, Tomos 2 y 3)

XXXI

Ya que a estas horas del crepúsculo --del que antecede a la noche-- nos está dando, al finalizar cada semana, por escribir -a falta de otro quehacer de mejor halago-, pues nos damos a escribir, o, como en este momento a dactilocopiar lo garabateado en ratos anteriores igualmente perdidos. Ratos de ayer tarde, quizás o de anteayer: que no se fechan las fechorías --ni aún las inocentes--. Váya, pues.

Nuestros Reclusos --las tres primeras tandas de ellos los metidos en el Silenciario--, a quienes creíamos tener a *buen recaudo* y seguro, se evadieron de liviana prisión, ni prisión casi, tan pronto como ingresó la cuarta, la última hasta ahora remitida tanda: la metida en el silencio y remitida al Silenciario --o Silenciarium-- por el Presidium que asesora al Supremo y que aqueste --muy nominalmente-- guia y madrinea, hace una semana. Sábese ahora que allá estaban muy bien, contentos, lucios, orondos los primeros ingresados, claro que sin Beremundo, Pentademón, Apolodoro, Bogislao y el Nebulón --sus neos presuntos acompañantes-- de quienes huyeron... Dizque con el su arribo de ellos --los aquéstos neófitos dichos-- finalizaba su sosiego de Ellos (de los ahora ex-recoletos), su paz, su solaz y su reposo, su júbilo, su bienandanza plácida,

su alborozo, su beatitud de oblatos mansuetos contemplativos ya cuasi inperfectibles... Y talvez tengan muy sobrada razón. Y se evadieron de la prisión paradisíaca, deleitable, los Diez y Siete sus primitivos ocupantes y huéspedes ya casi en estado de gracia, al linde, a un paso de la bienaventuranza y gloria sempiternas. Y claro..., o no tan claro: se perdió todo lo ganado en la vía de su salvación. No han regresado a la Sede, siquiera, aquestos prófugos, sino que callejean deambulan y alborotan --vejetes existencialistas-- por los vericuetos laberínticos y encrucijadas de la Ciudad Vieja, y, como todavía no hace tánto frío, pasan el fin de la noche en las estaciones del subterráneo y en las *peores* compañías (o en las mejores, según desde donde se mire y según el criterio y la mente y la lente del mirador). El Quinteto de neo-reclusos comunica al Supremo --y al Presidium-- que permanecerán recoletos mientras los dejan solos por allá --pero sin monitores-- con las sus Egerias, y si no se les envían otros indeseables del jaez de los evadidos en buena hora, o de parecidos jaeces o más desalumbrados del meollo y sordos de las entendederas que los Diez y Siete huídos. Y a estos ellos mucho menos quieren tenerlos a su arrimo. Los Diez y Siete --cuyos nombres callamos y no escandimos (pero tampoco escondemos), y no escandimos porque no hay para qué informar al prójimo --más o menos lejano y extraño

y nada próximo de las intimidades de la Trinca y Clan. El Supremo, asesorado --lógica, reglamentariamente-- por su Presidium, decidirá lo que se haya de hacer con los fugados Diez y Siete --ya que no con los Cinco reclusos-- y con los otros corifeos a los que se considere necesario, de urgente necesidad, residenciar, ergastular, embovedar (aunque ya están harto más que embobedados o embobecidos o embobendejados) y erradicar arreo. Ya que no con los Cinco, porque, como se deduce, con ellos no hay problema si se les complace: y se tiene decidido complacerlos. Es cosa ya resuelta en Plenum. Júzgase que sólo el Presidium y el Supremo --los Catorce mandamás, los Catorce manda-callar y obedecer (mandacalláres sería un bárbaro barbarismo, hasta para nos), los Catorce obedece-menos que nada y calla-menos que obedecen, --quedaremos (perdón, oh Númenes!)-- en circulación (un poco sedentaria), en libertad --ésa sí omniambulante y multiperipatética--, parlando (pero poco) y escribiendo --mucho menos que poco--, mas con todas las posibilidades de hacerlo --si nos viene en gana el parlar y el escribir--. Mas ya es algo, pero ya es mucho, labor es magna ya y de titanes harto empujadores, silenciar a Sesenta y Tres perifoneantes de la vocinglería la más desenfrenada --sin frenillo--, caducos en más, vejancones, obsoletos, caquéxicos (o caquécticos), cacoquimios, desjugados --quizá por muy jugados--, seniles, claudicantes, patidifusos,

nulos, ratos, horros, fiambres, momias, fósiles ni de Museo --como ya inclasificables--. Y confusos y abstrusos y difusos. Pero ni abstractos ni cosa peor. Y los Catorce supérstites? De ellos... De ellos --Margravinas, Meseres, pecheros, pecherillas y valvasores--, de Ellos..., hay Trece para el arrastre y Uno sobrero... (Viejo asaz, pero de casta, el Sobrero). Fuera del sobrero..., no hay con quién! Y el Sobrero: Ya tornaremos a él. A él, mojón y punto de partida. Porque habrá que volver a empezar... Ganas no faltan: Ni buenas ideas, algunas de ellas óptimas. Ni el óptimo instrumento. Ni falta la experiencia. Pero ya es un poco tarde, en el tiempo y hasta en el espacio. En el tiempo: para sacar de la nada otros Setenta y Siete dobles, sosías u otrosyóes. En el espacio: para ubicarlos sin desalojar a los Setenta y Siete anteriores (en reserva) y a la legión, extraña y ajena, de papanatas que superpueblan --hueros-- los ámbitos. Tornaremos, eufóricos y nonchalantes --claro!-- al mojón y punto de partida, y operaremos solo, como tanteo: para lo poco que falta --mientras tánto-- con uno basta y sobra, y aunque faltara más... (Ni más faltaba!)

Leamos algo de Jules Renard, en su *DIARIO* --para que todos descansemos--: *Este hombre siniestro trabaja todo el tiempo y crée que hace algo...* --Oído! caro mío Lao Leo! Oído...: Ház algo y no trabajes tánto, a ver si así... Pero ni así. Y éste es el otro Invierno sueco que se avecina. A ver si nos curamos o no nos curamos de inviernos, como de nada nos curamos. --Aparte de ser incurables...--. Vamos a ver si el Invierno puede con nosotros, nos atierra, nos derriba y nos mete bajo el yelo. Ea! Vamos a ver si ni nos *determina* y nos deja, desdeñoso, de lado, retañendo el laúd, a contrapelo y modulando a la diabla... Deseo este otro Invierno. Este otro Invierno, Floria, junto de tí, contigo, Flérida, en la bicoca. Al amor jugaremos --autumnales--, Flérida, en contrapunto, sexo a sexo, abrazados, boca a boca --abrasados-- sin soltarnos un punto, loco a loca. Deseo este otro Invierno, Floria, Flérida, Flura... Mi testa glabra y tu melena obscura; no endrina o negra: de quemada miel...

Seguiremos mañana --decíamos--. Vamos ahora al Cangrejo, a ver si de veras nos peta o no nos place. Y a tornar a escuchar el *CONCIERTO PARA VIOLÍN* de Sibelius. Bravo! por el *CONCIERTO*. No nos petó en exceso el cangrejo ingente (un poco mucho menor que los que ocurren en las novelas de Emilio Salgari) por más que él --Cáncer-- es el patrón de nuestro signo

(que no lo es Leo). Mejores los cangrejillos criollos. La crema de cangrejillos de por allá es aperitiva y acicateante en sumo grado. Lo malo (si estos de por acá tienen las mismas virtudes) es que Oriana está no sábese dónde y Toscanela anda volandera por la Bengala Occidental, entre Nepal, Bután y Pakistán Oriental, a la vista del Gaurisankar --Mas no tan cerca dél ni de sus nieves, espero--. Lo malo, para los efectos inmediatos del aperitivo, por el momento. Yo también habré de ir a Bengala, a que allá conozcan sus tigres --y sus adorables tigresas-- mis leones mansuetos. Mis leoncillos, fosforillos de bengala, no nada peligrosos, en principio, aunque eso es lo que falta por ver y calificar.

Después de tántas y de tan pequeñas cosas... Y cuán pequeñas y ruines..., busca el espíritu mejores aires... Mejores aires... --Si no fuera algo tardía la hora buscaría, ahora también, mejores aires el espíritu, y quizá los encontrára, como antaño, hace cinco setenas (o siete lustros, a elegir) buscó y halló los aires de Bolombolo y los del angosto --por allí-- cañón del Cauca, del Cauca río de almagre o cinabrio y de cigarras estridulantes y de selvas aromosas y de aromosas sélvulas fragantísimas. Si alguna vez retorno al *NUEVO MUNDO*, retornaré a la región de Bolombolo, de Bolombolo-abajo, y hasta donde dé el tejo y alcance --desenrollándose-- la cuerda, y dure la gana

de *desandar los pasos* y repisar las propias huellas. A Bolombolo iríamos si retornáramos por allá. Pero --helás!-- ya desapareció la *FLOR DE LOS CAMPOS* --Madonna Margaretta-- y, con mayor razón de tiempo, ya no ocurre *ROSA DE BOLOMBOLO* --Cruzana de Tititibí--, y quizá ni *MARI-LUZ DE LA OTRA MINA*, la de los bezos --con zeta-- labios de mora. Esta era, entonces, apenas núbil quinceañera: quincuagenaria ahora, ogaño, y rodeada de nietos *piernipeludos*. Y las Cinco Ninfas de *LA CABAÑA*, cerca a *LARA?* Y las Tres hijas de Nuño Ansúrez --Déborah, Pánfila y Rocío-- que *EL PASO DE LOS POBRES* convirtieron en el paso más rico? Y *LA CHELO* y *RORRÓ?* Dónde Oriana y Bibiana y Melusina? Y Xatlí --que lontana entonces-- conmigo discurría en Bolombolo? Claro que si retornamos al *NUEVO MUNDO* ello será al País de Bolombolo, circunscrito así: de la Magallo a la Niverengo o a la Purco o a la Quiuná, de Amagá y Titiribí y Guaca a Concordia y Betulia. Como haya --ojalá:-- en aquesta última alguna coruscante Judith que nos holofernice! Y para que más se module a contrapelo por nefas --por el envés-- en contrapunto o en cánon cancrizante y en viceversa, o, por fas, por la cara, se module hacia arriba, con rumbo arieliano, con propósito e impulso poéticos elatos, se está escribiendo la *SEGUNDA SONATINA* con el tema --ya manoseado--: para decir es tarde lo que jamás se dijo*,* --que es tema mío, de mí, y no bien bien mostrenco...--.

Así como se está escribiendo --agora mesmo-- el *SEGUNDO RELATO DE RELATOS DERELICTOS DE BOGISLAO*. De Bogislao y no de epigonos algunos y ningunos. Conforme a lo que estaba previsto ya. Léase si no el final del *PRIMERO:* Puede que tornen (los sueños). Han de tornar... Tornarán para julio si no para diciembre... Los inhumé? Verdad...: pues los exhumo. Si para mi tortura, también para mi júbilo!

Eso, precisamente. Para julio no fué. Qué iba a ser para julio! El caso será, sí, para diciembre, para el de ahora, que ya está próximo y cuyas noches serán largas, frías, y asaz propicias para el ensueño desasido, el sueño creador, en la soledad y en el silencio y en la hondura de la vigilia, o en la sonámbula subconsciencia, en la cerebración del autómata turulato. Creadores, creador todo ello, --todellos creadores-- de *RELATOS, SONATINAS* y *CANCIONCILLAS* aéreas y satirillas deletéreas --para reír o apenas sonreír-- porque no hay ponzoña en el corazón del ex-poeta, ni la su ánima rastrea o se soslaya, proclive...

También se escribigarrapateará --de vez en vez-- en los *borradores* de las *MEMORIAS* y del *DIARIO*, para que alguien aproveche ese *material* o lo desaproveche y le meta fuego. Y no se dejará en olvido tampoco el íntimo *CANCIONERO* de aqueste otro *ruiseñor acedo* y *melado y virulento* bulbul, tan *desdichado Atlas* como el judío Heine --pero Atlas diminuto, de bolsillo,

y poeta menor (aunque mucho mayor que el que *nos saquen*, que ni nos restamos años ni nos calzamos zancos, ni usamos de trampolines ni de estratagemas (físicos o publicitarios).

Hace diez días y con buena aceptación del público y de la crítica oral y escrita en los diarios, está abierta --en una Galería de prestigio-- la Exposición de pintura del colombiano Alberto Gutiérrez (de abolorio pacoreño): oleos y acuarelas --pintura ni figurativa ni abstracta (sino *abstracto - expresionista*)--. Muy agradable de color --particularmente-- la pintura del amigo Gutiérrez. Como no somos críticos --ni siquiera de pintura--, en la próxima transcribiremos comentarios de la prensa, una vez que nos sean traducidos en forma. Como se ve o se oye, se escribe cual y tal se piensa, en función del automatismo. Ante todo... Pero ya hay que poner punto, que no final. Buenas Noches Donas, Doninas, Meseres...

2 X 1960

XXXII

Como se ve --o lo vemos los que estamos en el secreto-- o se oye --y hasta como se escuchará-- se escribe y escribirá cual y tal se piensa o se piense. Y se piensa, se va y se irá pensando, en función del automatismo. (Créese así en los *círculos mejor informados* y peor reputados). Ante todo, si se escribe así, a la diabla, a la gachapanda, salga por donde saliere, sin compromisos, sin para qué, sin por qué lo hacer, pues..., por algo será. Por algo otro será a más de porque si. Tan *a la diabla*, como por mero capricho --el más ocioso de los caprichos-- y --luego-- para que la pluma --ex-péñola o quier *bolígrafo* o estilo-- no se enmohezca, no se deje tomar del orín, no se adocene o atrecene por fuera de la oxidación, y nunca pueda --como de otra guisa resultaría eseíble-- emplearse en subalternas cacografías sub-profesionales y de encargo --a tánto el centímetro lineal de columna salomónica--. Explicaciones no pedidas..., etcétera. Y etcétera. Son puros soliloquios, sin circunloquios circunlocutorios, sin coloquios vaniloquios. Son muy sanas monologaciones - evasiones sin tergiversaciones ni genuflexiones, zalemas ni oblaciones. Autonecropsias autópticas con el *difunto* vivo aún y fastidiando arreo. Entonces no necropsias sino autopsias en la acepción más exacta etimológica y más cómoda para el paciente, según algún supérstite de ellas o de ello.

Y echádle muela que no es para meterle el mero diente. Es tánto lo que se vocea muda, tácitamente, en aqueste esquivo torreón señero del Silencio teórico, del hipotético Callar absoluto: qué tácitos los más verbosos y locuaces nos somos! Del Silencio y del Callar, sí: porque no hablamos ni soto-voce, pero, escribiendo, verbalizamos estentóreos. No paramos de perorar, concedemos... Pero, metidos en el Refranero, *si al buen callar llaman Sancho* que otra opción les queda a todos los Don Quijote del montón? No todo ha de ser para ellos --aunque indignos-- desventrar odres llenos de aceite rancio, de viento o de vinazos, ni alancear molinos. Para molinos de viento --de viento también-- los de la palabra (aún la escrita), sin aspas ni espavientos y con muchos vientecillos follones en la popa... Sancho llaman al buen callar (por más que callaba poco --cuando no refraneaba--). Don Quijote..., al *hablar a troche y moche*, por culpa --claro-- de la su benemérita chifladura. Con todo no habló mucho, si asaz disparató, Don Quijote. Cervantes Saavedra --don Miguel-- era el parolero desabrochado. Es o no es, lo dicho, el Evangelio? El Evangelio más o menos o tan apócrifo como el que le saquen. Y punto, para que descansemos y cambiemos el disco. El del gramófono, aclaramos.

Escuchábamos el *CUARTETO DE MI VIDA* de Smetana. Y ahora el *NÚMERO 15, EN SOL MAYOR*, de Schubert. No oigo, no oímos aún los silbidos que escuchaba Smetana --seguramente, como amusical, como amusicales, no vamos, no voy para sordo--. Dejemos el Nos, por el resto del rato. No voy para sordo --mas sí percibo otras claras señales de dolencia quizá ni peor que la sordera. Cúya es esa dolencia?--. No siendo médico --ni a palos-- lo ignoro. Pero no ha de ser la parálisis infantil (ni la parálisis del viento que no ocurre sino en el *SONETO* del veterano Capitán Lozano Juan y Juan). Ni la demencia precoz. No oigo aún los silbidos que escuchaba Smetana, nuncios de su sordera, mas si percibo algo que me fastidia, joroba y exaspera. Metafóricamente? Metapsíquicamente? Hiperfísicamente? Pero no todavía físicamente. Algo parece roerme los zancajos. Mala circulación? Prematuro endurecimiento de las venas? Ratoncillos perversos, malamente amaestrados, duendecillos proclives de oronda suficiencia teórica, o --dicho mejor-- supósita; de oronda suficiencia por el momento insuficiente, róenme los zancajos y ándanme por las coyunturas, y percibo el ruidecillo de los incisivos o molares o caninos descarnando --purificando entonces-- mi osamenta, y advierto el escarabajeo, el cosquilleo y luego la torción que paran en el calambre... Olé! Olé! como abofeteó --mondo, monosilábico-- Cambronne (Pierre)

y amplificó después Maza (Hermógenes) muy más verboso pero menos elocuente. Olé! Y ole con ole!.

Pregón y bando para los sufridos audientes supérstites --si los hay-- y noticia para los curiosos no audientes: Se tiene ya resuelto --y se dá por muy seguro entre los enterados del Presidium-- que, si se escribe más en éste obrador y taller o laboratorio, será sólo para mí (o para Nos, los iniciados de la Cofradía que no para toda la grey, que háylos egenos y ajenos a la garambaina, y en la mismísima Trinca). Para Nos, para mí solamente en último caso. Para Nos o para mi solo, sólamente. Pregón, Bando y Noticia de penúltima hora. Ya no interesa --si antes interesara-- público alguno, amigo o enemigo o indiferente. Se es el Hombre, el Núcleo, ya ido --sobreviviente apenas para sí, dentro de sí--, fuera de toda onda, tangenciado de toda órbita. Desenfocado, excéntrico, egocentrado. Muy de veras --está decidido, cosa resuelta es ya, me quedaré, se quedará el Núcleo, nos quedaremos --de por vida: no es ya mucho-- por *acá. Por acá* vale por toda otra región distinta de tierra y gleba nativa y de sus proximidades, más o menos vecinas (excluyendo a la región de Bolombolo). *Por acá*, en los antípodas de Sirio o en sus periecos o antecos (?) --verbigracia-- (si no son muy próximos de por *allá*). O en cualesquiera otros antípodas, en los mejor ubicados para estar en un punto

definitivamente opuesto, lontano y descomunicado del caro terruño y solar... El Núcleo, Nos, y Yo, nos saldremos del Mapa. Para meternos dentro de nosotros mismos. Amen. Luis León Francisco de Asís Bogislao von Greiff desaparece. Y, con él, toda su secuela de otrosyóes, sosías, dobles y cacodaimones. Pero no hoy, ni mañana: cuando suene la hora. O antes, si ello se toma mucho tiempo.

Horrenda la música --perdón!-- de Nono, Berio y Kagel, pero no tánto como la pintura de un tal Equis (que no el amigo Gutiérrez) ni como la poesía de un tal de Greiff --von Greiff, en Suecia--, no apátrida, ni más faltaba, sino ex-patriado próximo *in partibus ignotus* (si no metí el pié pues ignoro el latín casi tánto como el sueco --y como el castellano básico *ad-usum*--). Mejoró la música doméstica en la Radio.Como anoche un programa en homenaje a Jussi Bjoerling, viene ahora otro homenaje a Mahler --músico que harto me peta--. Si se ha de escribir, será sólo, en adelante, para Nos. Es decir, para mi, que no hay tal Nos.

Hoy --octubre 4-- estuve más de una hora, en la Casa de la Nobleza (sueca). Muy bien atendido por el *GENEALOGISTA* con quien habíame citado. Tenía a la mano y me los mostró, ene documentos relacionados con los *von Greiff* --de vieja nobleza

alemana probada-- nacionalizados suecos en 1717 --cuando el pre-napoleónico Carlos XII, aunque eran soldados suecos desde Gustavo Segundo el Grande --un siglo antes--. Me mostró el cuadro genealógico *firmado* (porque ya sabíamos escribir) por Gustav Johan von Greiff en 1764 --el era entonces el jefe de la familia-- cuando se inició el Archivo de la Riddar Huset. Quizá sea mayúscula chifladura o tontería anacrónica la mía: pero aún siendo anarco-nihilista, tengo el orgullo de mis apellidos --incluso los *nobles*-- apesar de que poco o nada me interesa la *nobleza* como *estado*. Yo soy del *estado llano* desde antes de la Revolución Francesa. Talvez en mi señor padre se acabó la *nobleza*, la *nobleza-tipo* de los de Greiff. Yo? Qué vá! Yo no cuento! Talvez Otto. Es posible que ni siquiera sea digno del apellido. Eso piensan o creen pensar algunos. Pero yo no. Qué vá! Ya se sabrá --y pronto-- quienes son los errados. O si el equivocado y el *caído del zarzo* soy yo. Tengo sesenta y cinco años. Largos. Y vividos en pleno. Estoy en mis cabales. Hasta en mis físicos cabales funcionales. Y, analizando fríamente, y con todo mi fervor y posible sutileza mental, creo, pienso, siento, que nunca dejé de ser quien debí ser y quien tenía que ser, que fuí como ser debía y como soy también hoy. Con todo y mis *pecados* --que no oculté jamás ni exhibí (creo) y de los que no me arrepiento ni --menos-- me averguenzo. Tan lontano estoy --helás--

de la beatificación, como de la puesta en picota y del que se me entregue al escarnio, de la canonización y de la santificación como de la abominación y el anatema. Los hay tan desalumbrados! *La calunnia e un venticello* y otro *venticello* la injuria, aún más inválida e imbele --que no pueden contra el ventarrón--. Ni más faltaría. En paz descansen los Don Basilio. Don Basilio será siempre un *quídam* definitivamente inoperante.

Uribe Ferrer (no hé leído aún completo sobre la *mi poesía*) dice por ahí que mis dos libros de prosa --*PROSAS DE GASPAR* y *BÁRBARA CHARANGA*-- ni *FÁRRAGO* ni *VELERO PARADÓJICO*, agregan nada a mis *méritos literarios*. Alguna razón tiene, claro, y de ello ya me había percatado --que me soy autocrítico--. Pero, especialmente en los dos libros de versos que él así desdeña y desavalora, hay mucho de lo *mejor* (ya que él dice tenerme en mucho) que yo haya escrito. En *FÁRRAGO* y en *VELERO PARADÓJICO* --de veras-- obran tres o cinco (o siete, digamos nueve) de los mis *poemas fundamentales* --dentro de la relatividad modestísima de lo Leogreiffiano meritorio. Talvez llegó cansado y harto Uribe Ferrer a las partes últimas de la *INCONCLUSA OBRA COMPLETA* Leogreiffiana. Lo cual es muy explicable. A cualquiera otra se la doy. Naturalmente el Crítico no puede maliciar ni --menos-- saber por qué escribí las prosas *así*, ni porque *así*

escribí partes de mis últimos (penúltimos) versos, que de esa guisa peoriza, y por qué no de otra manera? Pero tampoco hay para qué explicarlo. Dejémoslo a los exégetas futuros estilísticos posibles, para cuando --post mortem-- reléanme. Y a Uribe Ferrer si se resuelve y me relée sin el prejuicio ligerísimo nacido de la ojeada superficial, somera, fatigada. Es inteligente pero precipitado (y no lo uno ni lo otro porque me alabe, sólo, o porque me subestime). Y hoy llegaron nueve ejemplares de la *OBRA COMPLETA*. Habrá en camino veintiuno más. Por modo que perjudicaremos a treinta o encartamos a treinta amigos de hoy y enemigos de mañana. Salvo Ehrenburg, Vadim y Gala. Como ya es un poco tarde --relativamente-- dejamos esto para terminarlo mañana. Si se puede. O pasado mañana. No hay tánto afán. Nadie nos está esperando. La noche parecía --en un principio-- conspirar con nosotros, pero se fué de bruces. Pensábamos antes otra cosa --es lo seguro-- cuando ambulábamos todavía entre las nubes --icarinos o nefelibatas--, pero, como todo parecía valer harto menos que nada o poco más que el resto, nos abajamos luego no poco, y aterrizamos tan modestos y nada superhombres. En plan de simplicísimos turistas dirigidos, cabestreados, ciceroneados, llevados del roznal, con las anteojeras y el itinerario y el horario ineludibles y las tres comidas reglamentarias, no en modo alguno pantagruélicas, con

orientación vegetariana --en lo sólido-- y sumamente enófoba en lo líquido, de lo menos báquica... Qué días más acerbos. Más absurdos. Más hórridos. Perdimos --por cabeza-- en ese término, diez quilos, y otros tántos quilates --por unidad-- en nuestra propia estimación y más bajo avalúo. Devaluados, desvalorizados, al nivel de las patatas, las batatas, la poesía para beatas, la pintura para reatas, la música para tañida a cuatro patas más el pedal --con el rabo-- y la filosofía --oh Renato! oh Baruch! oh Nietzsche!-- en el rebuzno de los papanatas! Buenas Noches! Oh cúspides elatas!

10 X 1960

XXXIII

Por primera vez. Por primerísima vez: lo que anoche se pensó dejar para hoy --y hasta se anunció así--, se terminó allí mismo, en seguida, arreo, sobre el humo. Sobre el humo? Más exacto, más preciso, no sería decir que se terminó dentro del humo? Del humo ambiente, creado por los Abdulah evocativos o por la vieja cachimba marinera. Más preciso, más exacto aún: se terminó con los humos dichos. Con los de los cigarretes innúmeros y los de la pipa de brezo y con los de mesuradas, dosificadas magistralmente --por nuestro Copero mayor-- crateras rebosantes de cierto espirituoso de alta alcurnia y no baja graduación. Y aún más en lo

cierto, más todavía: se terminó también, de mero humo, la cháchara. Del humo gríseo que surte --también en espirales-- que mana imponderable como invisible e inasible de las cansadas sienes. Y dígole gríseo, no calificando la su color (que no he podido ver, pues ello no es eseíble, por lo antedicho) sino su naturaleza hiperfísica y su opacidad deducible por la de su presunta zona de orígen, del hórreo vacuo de donde se echa afuera, de aburrido en tal nicho o cava. Se terminó el anterior programilla con dos o tres pases de tirón, y --cuarteando-- con una media lagartijera --*que bastó*-- y no en *los rubios* --qué vá--: si fué un abominable, un bochornoso bajonazo. Con todo, Beremundo me adjudicó las dos orejas del *marrajo* y profirió los tres olés! --cambronianos-- de rigor. Porque el benemérito Beremundo hacíame compañía --silenciosa hasta ese momento-- metido en su rincón y dizque meditando. Al benemérito cuanto inefable y lelo Beremundo lo recibo todos los lunes, de las 6 del véspero a las 11 y 59 de la noche, en el cubículo y Sede. Y entre las horas mencionadas, pues, a partir de las 12 (y de su filo) y hasta las 3 antelucanas viene el lapso de turno del sueño en vela o en medio-vela, visitado por las encantadoras pesadillas poeanas, por las gratísimas Brujas macbethianas, y por tal cual erinnia pizpireta en vacaciones, y hasta por la mismísima Némesis embaidora, coruscante. De las 3 a las 7 --todavía antelucanas ahora-- dormita el ex-prócer. Dormita

--no homéricamente-- sino como un leño fatigado, el ex-prócer dicho, el ex-vikingo, el ex-poeta. No todavía el ex-tinto. Que es tinto aún --en sangre-- (suya y de sí mismo) y *chorreao* en verdugo (suyo y de sí mismo). La noche, la de anoche, parecía, en un principio, conspirar con nosotros, no contra nosotros --Beremundo y yo-- pero se fué de bruces. Se fué de bruces la noche lauta --en apariencia--. Aquí está la noche tendida de bruces: mejor la quisiera tendida de espaldas. Sus oteros múrices, sus declivios, gualdas, sus labios, de gules..., pero no esmeraldas --fuerza de la rima-- sino zinzolines, sus ojos innúmeros, las gélidas luces de Urania hiperbórea. Tendida de bruces. Mejor la quisiera tendida de espaldas. Y el Sueño y la Noche, yuxtapuestas cruces. Y no es lubricidad senil, porque --en otra forma humanizada-- eso era de hace casi 25 años, y se trataba --digamos-- de una Venus calipigia y nada manca ni desguarnida de la proa o proel. Una Venus Consolatrix Poetorum. --Macarrónico?--.

Pensabamos antes en otra cosa --es lo más seguro-- cuando ambulábamos todavía por entre las nubes --icarinos y nefelibatas-- y por entre los humos --peatones y peripatéticos--. (Una vez Clavileño y otra vez zurdo Albatros). Pero como de una o de otra manera, todo parecía valer harto menos --óbolos, maravedises-- que el resto, o poco más --un ardite--

que nada (a juro), nos abajámos más y más, y ya no aterrizamos sino que más modestos ahora --o menos ilusos-- y nunca tan sumamente superhombres, sumímosnos en la abisal espelunca, inhumámosnos --no aún difuntos-- en la (hoy por hoy) hipotética hoyada u hoyada simbólica (de la que, como del Silencio --por la primera, por la espelunca-- no debiéramos haber salido, y en la que --por la segunda, por la hoyada-- ya debiéramos estar ocupando y en decúbito el más supino). No haber salido nunca de la espelunca ni jamás del Silencio. Y estar en la otra --desde hacer marras-- en el dicho decúbito supino dichoso. Nunca es temprano, como jamás será tarde. Pronto en la hoyada, con todos los manuscritos y con lo apenas soñado y nunca escrito ni en esbozo. Y en la Espelunca Abisal y el Silencio --mudo y sordo-- desde ya, para siempre, en plan de tácitos, anónimos turistas lelos, lelos, pero no dirigidos ni orientados ni menos occidentalizados, no cabestreados, no ciceroneados (ni por el mismísimo Marco Tulio!), no llevados del roznal, en reata, ni con las anteojeras, ni el itinerario ni el horario ineludibles, ni con las tres comidas reglamentarias --de las no en modo alguno vatelianas ni siquiera pantagruélicas, de las con marcado rumbo vegetariano --en lo sólido-- y con árida derrota enófoba --en lo líquido-- de lo menos báquica, en modo alguno dionisíaca... Nequáquan!

En qué estábamos no pensando, Beremundo? Por cuál de tus trasmundos, por cuál de mis Nolandias, discurríamos, ausentes, divagábamos, idos? Siempre idos, siempre ausentes, sin haber jamás llegado a parte alguna y sin albur de haber estado nunca en ella, con los pies puestos en el suelo. Siempre a quince codos o cúbitos del físico suelo, por ventura. Y con muy sápidos, lietos, coruscantes interludios jubilosos y preludios --pues todo no ha de ser rigor y vainas--. Pero qué días más acerbos --otros--, arrecidos. Qué jornadas más plúmbeas, qué más absurdas, qué menos adamantinas noches! --Sin hablar de los crepúsculos, con todo y los decorativos posibles arreboles anodinos. Más acerbo, más hórrido, más arrecido, más plúmbeo, más anodino, nada!! De todas veras, Baruc! Salvo --pues claro-- los preludios e interludios y postludios jubilosos, coruscantes, lietos, de total lietitud!. Perdimos, Beremundo el Lelo, Bogislao el Ido y yo, por cabeza, en ese término intérmino y lapso relapso, diez kilogramos (del peso bruto) (del neto, su equivalente en onzas troy) y otros tántos quilates --por unidad-- del imponderable, en nuestra propia estimación, y en nuestro más bajo auto-avalúo -precio de quema-. En el más bajo, que no hemos sido nunca arribistas. O en el más alto, que por ahí la van. Devaluados, velay!, desmonetizados, oimé!, desvalorizados al ras, helás!, en quiebra (y no fraudulenta). Casi al nivel

de las batatas, de las patatas --aquí potatis--, de la soto-poesía para oblatas beatas chatas --tetradimensionales--, de la pintura o sucedáneos para reatas de acémilas baratas, turulatas, en éxtasis esnóbico, de la música a gatas como para tañida a cuatro patas --con perdón!-- y en más --por los pedales-- con el rabo, y de la filosofía --oh Renato Cartesius!, oh Baruch! Oh Swedenborg!, oh Schopenhauer!, oh Nietzsche!, oh Catabacaulesista Ene!--, en el rebuzno de los papanatas y en los hi -hanes asininos en aludes y en cataratas latas, pacatas y pazguatas, en peroratas ratas, --con rimbombo de bombo y de tam-tam (rataplán!) y retintín del clarín --taratataratas!--. Buenas noches, oh cúspides elatas! Oh fastigios! oh ápices!. A modo de coda, pero no para finalizar, sino para tornar al mojón y punto de partida --sin posible regreso in-mente-- y como trampolín --modulando libérrimamente como es de uso por acá, entre nos-- buscar mejores aires, siempre mejores aires!, como en el *PRIMER RELATO DE GASPAR*, nuestro benemérito e inefable compañero y momia lela! Beremundo, el fósil resurrecto! Prócera momia renacida! Lázaro Fénix! Oh Neo-Beremundo!

La Música nos inunda, nos invade con su frescura aireada, con sus flamas en rogo, con sus aromas purificantes, con su exálito arcangélico, el más lustral, con su exálito demoníaco, el más letal, y con su ocuóreo tufo salino, iodado, de procela, el más sexual. Nos deshumaniza, la Música, no poco, en cuanto brutos --por nefas--, pero así mismo nos humaniza, pero muy mucho, en cuanto netos --por fas--. Y paren mientes en la cosa, a ver si no es evidente. Obran en este instante y largo momento, las dos últimas *SONATAS PARA PIANO* de Beethoven. Oh júbilo!. Siempre en función operante lo positivo y lo activo, lo afirmativo, lo pasivo, lo negativo, lo inactivo. Abel-Ariel y Caín -Calibán, lo kinético y lo estático, lo extático y lo inerte, lo elato y lo bajuno, lo que se dá y lo que se esquiva, se elude o se escamotea o se introvierte, a florecer y frutecer y a marchitarse, a agostarse y morir o a engendrar --otra vez-- y reproducirse, a enmohecerse y a entrar en podredumbre. Digo..., si no desvarío, si no me dejo ir, como es lo más frecuente, no obstante los frenos de la cautela. Bien. O peor. Empero, el que se extravasa y extravierte --si no es manantial de hidromieles de las más pánfilas o surtidor de arcoirizados embelecos--, es tan majadero, cuando no hay refinados sedientos catadores de alquitarados, decantados, espiritados elíxires, como el que se tranca por dentro (o por de dentro) y se estanca y arde y se quema en frío: no vamos a pensar

ni a decir que por egoísta o impasible: por carecer de eco y no tener resonancia, ni aspirar a ello --lo uno y la otra. Hoy, que es martes, háceme compañía --y asesórame si no me asesa-- otro de los caducos de la veterana hueste --y el húesped de tal día--: Bogislao. Bogislao, más conocido (que no por sus obras y méritos) y por nos y por las gentes informadas, --por su bronquitis crónica, por su encefalitis --más o menos letárgica--, por su artritis incipiente, por su total insuficiencia mitral, por sus alergias (la deísta y la atea) por su nihilismo ácrata, que no por su *RELATO DE RELATOS DERELICTOS*. La cual es obrecilla fundamental --dentro del fárrago nuestro --claro--, oh Críticos cegatones! (y mucho ojo avizor!), oh críticos de orejas líticas! (oído, mucho oído, pan-Midas!), y cuya continuación --la del *RELATO*--, su prosecución, ampliación, culminación y su remate final --como lo mismo en cuanto a sus -de Bogislao- Memorias...--. Ya seguiremos, ya. Las sus *MENTADAS MEMORIAS PÓSTUMAS* mentidas, proyectadas de nuevo ahora por él --en nuestro nombre y representación y en los suyos-- en la su edad provecta en la su abyecta --va en opiniones-- senectud (si no es tánta) libidinosa, lujuriosa (fantasía, qué vá!): dentro de lo posible peor --su caduquez-- pluscuamperfecta. Oh Bogislao ex-prócer! Setenta y siete veces siete, iluso! Oh curvilíneo Aladíneo! Oh parabólico! Oh elíptico! Oh Bogislao siempre en espirales! Y en tangencia

hipotética, asimptótica, infinita, con bienes y con males! Oh adversario --si imbele y no nada combativo-- de la recta directa perfecta! (con lo recto y con él, en alergia, que la su onda no detecta --ni la de nos-- y con la hórrida secta!). Qué me dices tú, Olga, que desde el Cauca, sin llegar al Volga viste el Moskvá y el Neva? y amaraste unas horas en la espelunca y en la cueva, cubículo, cubíl, cava, antro y bicoca del Prometeo pigmeo, del enano, del gnomo, del mínimo y, no obstante, del tan aherrojado como el titánico, en su granítico peñasco, y en el del hastío no nada mitológico, ni lógico, ni mítico. Y Floria, en tanto, --nada tosca-- continúa circumgirovagante, dándole la vuelta al viejo mundo, al más viejo, al del Lontano Oriente, que ahora, vecino, orienta...

Y ahora se aproxima el lío del Premio Nobel. Que si *DOÑA BÁRBARA* y Rómulo Gallegos. Que si una incógnita germana. Que si Graham Greene, que si nuestro candidato --de von Greiff-- Saint-John Perse. O que si alguna otra incógnita. Leo, ahora --yo, Leo-- *CRÓNICAS* el último poema de Alexis Saint Léger Léger (nuestro Saint-John Perse), poema publicado por Gallimard el pasado septiembre... Simultáneamente, aparece ahora una versión al sueco de *DOÑA BÁRBARA*. *Ni quito ni pongo Rey*, dijo Bertán de Gueklán. Los academícolas congregados en el Altiplano postularon a Gallegos, también. Como yo no soy

academícola..., sino --aunque, peor, poeta y peor--, poeta --*quand-même*-- estoy por Saint-John Perse. Y así me escalpen. Buenas noches, Allegra. Buenas noches, Alauda. Y hasta luego, señor, hasta otra vista.

18 X 1960

XXXIV

Porque todavía estamos por acá los de la hueste migratoria eremítica, mítica. Ah! Pero dejamos algo empezado, inconcluso, en el aire... Decíamos: Si no fuera por la notoria --de nos también notada, helás-- decadencia de las mis *facultades* --jamás *extraordinarias*-- ya estaría yo poniéndole la mano o metiéndole el pié al homenaje mio... En esas se iba. Y aunque estábamos diciendo del Homenaje a Gregorio Castañeda Aragón, como la frase quedó cortada en mi no faltará por ahí --que siempre están de sobra-- algún pazguato que *tome el rábano por las hojas* o la cláusula --aparentemente trunca-- por el rabo. Que tiene el pazguato el majín muy arrimado a la cola. El homenaje mío a Gregorio quizá lo intente un día, si alguna vez se llega el día en que las recupere (mis *facultades* ordinarias) o se recobren ellas solas de por sí --y ante mí--, y si vuelvo a estar en *mis cabales* o sin el complejo --yo-- de estar pensando en haberlas cuasi perdido o de haberlas en catalepsia. Que a ratos en ello se cavila, la voz del viento oyendo

y escuchando el silencio cejijunto. En ello se cavila cuando tomamos tierra, cuando nos apeamos de las nubes icarinas o dellas caemos en *picada*, o...

No divágues: Y qué es eso de la tortícolis que en algún sitio de lo inconcluso acomodaste y en dos ocasiones, oh Lao Leo? --Apolodoro mío: en los Diccionarios que dejamos en Bogotá del Altiplano, ha de estar la palabreja. Pero, sin ellos a la mano, recuérda la *tortícolis* de un pobre diablo de personaje de tu contemporáneo Dante (y pára mientes en ella un rato). Y no te olvides de la tortícolis protuberante, endémica en ciertas zonas que tú, mejor que bien, harto conoces. Y fuera de esas zonas también proliferan y redundan esas tortícolis no tan graves. Pero estas tortícolis veniales --en especial-- sólo tienen el parentesco fonético --apenas-- con la *tortícolis*, que es, también, dolencia o tara no insufrible para los titulares della y es apenas incómoda, para quienes, de ellas libres, se las soportan. Dejando al márgen el parentesco fonético, la tortícolis alighierina..., ésa si es realmente dantesca. Dantesca (para su dueño y para quienes asisten a su espectáculo). Métele cabeza a todo ello --Apolodoro de mí--, y, si ella te falla, si te sigue fallando, acúde a él, pregúntale a Baruc Habacuc, que no es tan memo como lo presume la gentualla.

Y suspendímos allí, porque, entonces ya se venía un programa radial interesante, de dos horas *flat*. A saber: Bach: *SUITE NÚMERO 3*, en Do mayor. Orquesta de la Suiza *Romanda*. Director: Ansermet. --En Ginebra, la del Lago de lo mismo, no la del Rey Artus y de Lancelot (de otro Lago). Roussel: *SUITE EN FA MAYOR*. Radioorquesta de Tokio. Director: Kletzki, y Wolf: *HARFENSPIELER-LIEDER* (Fischer-Dieskau) En Paris de Francia --cerca de Pontoise--. Y, finalmente, Beethoven: *SINFONÍA NOVENA*. Solistas: una soprano yankee, una mezzo-soprano griega, un tenor, canadiense y un barítono, chino --sospecho-- que de Formosa (sin necesidad de ser un redomado zahorí). Coros de la Universidad de Temple. Orquesta de Filadelfia. Director: Ormandy. En Nueva York. Antes de la *NOVENA*, breve discurso de Dag Hammarskjöld.

Y, claro..., pues que se nos fué el hilo... Por fortuna, ya aparecerá o no aparecerá el *hilo*. Y prescindiremos de ese hilo y de todo otro hilo.

Y, cuando recuperemos nuestras *facultades*, haremos el homenaje a Gregorio Castañeda Aragón, *VIEJO LOBO DE MAR* --de lejos y de cerca-- a nuestra vera siempre--: como consta en la *RAPSODIA PARA MIGUEL ZULÁIBAR* --que es de 1920--: Camarada! Camarada en fantásticas, en ilógicas, en absurdas y múltiples lides, --siempre fiel a mi vera, con tu gesto de risa, de sarcasmo, de burlas y befas

y mofa--, --en el viejo navío--: --bergantín o goleta, urca, birreme o prao--, caballero en la hóspite cofa, ¡cuántas veces mil veces relataras leyendas prolijas, profusas, donde hicimos, los dos, de adalides! ¡Añoranzas de puertos exóticos! ¡Fragantes hembras! ¡Lúbricas zambras! ¡Embriagueces de trágicas vides! --Las humosas tabernas, los sombríos tabucos... Por España y las Indias, algaradas con la ríspida gente gallofa: --y las noches eternas por antárticos y por árticos hielos: y la azul, sollozante, romántica, trémula estrofa --estrujada de llantos, cuando noches lunosas, ante rejas morunas, ¡serenatas y duelos: amatorios ardides! Ya cesó la odisea. Hora somos añejos marinos. Viejos troncos y múltilos que a la orilla botó el oleaje... De un naufragio despojos... Abolidos despojos: marineros anclados en la hirsuta, fatídica riba! Se colman de ensueños las lentas veladas! Cantan las olas. Zumban, silban los vientos. Voces de mando estride el Capitán! ¡Camarada! ¡Camarada en fantásticas lides! ¡Compañero de todo mi viaje: mi real e hipotético viaje --alredor de los Mundos, por abscónditos Mares! Los barcos --hogaño-- sin nosotros alegres se van... ¡Camarada! Encendámos las pipas! El humo!... Vagarosos recuerdos!... Por tu rostro curtido una lágrima surca, furtiva...

Pero no con música de Donizetti, sino con la wagneriana de la *MARCHA FÚNEBRE DE SIGFRIDO* o con la del *ADAGIO MOLTO E MESTO* beethoveniano, que siempre me está sonando dentro de la caracola.

Y cuál será el programa de nuestra pesadilla de ésta noche? La prosecución de nuestro viaje interplanetario retrospectivo? Porque las más de las veces estamos viajando de niños, otras de adolescentes. Muy pocas de ya maduros. Cuándo empezaremos a viajar de viejos, de viejos verdes, caradura? Nunca es tarde para

viajar, aunque sea con el itinerario de la pesadilla. Bastante pesadilla, en ocasiones, por más templados que seamos y que lo somos. Muy duros de roer, nuestros zancajos. Todavía el espíritu infrangible. Y el corazón incoercible. Y todo el vejancón indomeñable. Y a la merced de Kronos, sin que haya que decirlo.

Cuándo será la noche que jamás se termina?, decíamos en 1918. Cuándo será que el viento me barra y borre con su alarido? decíamos no ha mucho, ya en *notoria decadencia?*

Pero nada vendrá que mi clangor asorde, que asordine mis íntimos cánticos y domeñe mi sincopado ritmo, que sofrene los ímpetus del desbordado espíritu frenético, en sus giros excéntricos, si dentro de la órbita y debajo del signo de Saturno, maléfico, y en medio de su exálito mefítico!

Esto también es reciente, ya dentro de la decadencia según los dogmáticos, pragmáticos (Sic --como ya se explicará): para regocijo de los droláticos carcajeantes o de los apenas sonrïentes observadores muy al márgen --pero no marginados--. Ya habrá ocasión de proseguir: quizá mañana. Que ahora viene el pavo o guajolote aderezado con castañas. Buenas noches. Y con el guajolote o *pisco* un poco de Borgoña --ya que el Chambertin, caro a los Tres Mosqueteros y a d'Artagnan, parece estar *descontinuado*. Retornando a lo serio, Baruc, vamos a partir. Y hacia dónde? Non lo so... Tampoco importa.

Sírve un par de Samos, ánforas plenas, Zumurrud! Salud! Luego otro par. Y cuando las bebamos Zeus nos habrá dado el rumbo... o no... Luego otro par... Por qué no nos quedamos, por qué no nos quedamos, Zumurrud? Realmente. Aunque los pazguatos se acomoden media docena de cruces, y nos epiteten generosamente. Por qué no nos quedamos, Zumurrud? O por qué no retornas, Floria Girovagante? O por qué no advienes ya, tú, la hiperbórea?

Conforme a lo que pronosticáramos, el Premio Nobel de Literatura --1960-- se le adjudicó a nuestro admirado Saint-John Perse (Marie-René Alexis Saint -Léger Léger) (Octubre 26 de 1960) Precisamente estamos leyendo *CRÓNICAS*, su último poema, publicado en Paris de Francia hace un mes.

A nuestro regreso del Concierto, luego de escuchar *CUATRO FANTASÍAS* de Purcell, una *SINFONÍA CONCERTANTE*, --en Do mayor para flauta, oboe, violín y violoncello-- de Juan Cristian Bach, la *SINFONÍA NÚMERO 17*, en Sol mayor (K 129) de Mozart, los *LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN*, de Mahler, y *TILL EULENSPIEGEL*, de Ricardo Strauss (solista en Mahler Ingvar Wixel, excelente barítono sueco), Director Schmidt-Isserstedt, celebramos en la *CUEVA DEL BÚHO* el triunfo de Perse. Lo celebramos Bogislao y yo rociando (de rocío) la lectura de su poema *CRÓNICAS*,

con unas breves craterillas colmadillas de Cognac --que, por cierto, se nos está terminando: se nos está agotando la provisión de Cognac--. Se nos está acabando: Avísale, Apolodoro, al *Amigo de Vidrio*, a Claudio Monteflavo, nuestro *enlace* con el Mago Proveedor de Espirituosos! Eso decíamos... Y héteos que se aparece el propio Mago, con una coquetona botella del óptimo cordial. Eureka! Eureka! Y continuamos celebrando el premio Nobel de Saint -John Perse, Bogislao y yo, luego de que se bebieran el del *arranque,* Apolodoro, Monteflavo y el Mago, invitados a yo no sé qué *cambio de ideas* con otros ibero-americanos, practicantes de la platicación (de la que somos nada afectos). Nos peta harto, sí, el monólogo interior, y más todavía el soliloqueante soliloquio: Bogislao soliloquia a estribor y yo, a babor, soliloqueo y monologo como un Demóstenes tácito, como un Tácito mudo o como un sordomudo embozalado y manco de entrambas. Bogislao ni yo mancos somos: y con qué garbo empinamos los codos y ponemos en alto las crateras y trasegamos el cordial. Pero en silencio.

Y en silencio también, nos bebemos los filtros suntuosos de la poesía de Perse que las palabras acaricia, las posée y las preña y fertiliza y recrea, recreándose y embriagándose con ellas.

Nosotros os seguimos, ala de la tarde... Dilatación del ojo en los basaltos y en los mármoles! La voz del hombre está sobre la tierra, la mano del hombre está en la piedra y tira un águila de su noche. Y sobre la tierra de laterita roja en la que corren las cantáridas verdes, escuchamos una tarde el tintinear de las primeras gotas de lluvia tibia, entre el revuelo de los gálgulos azules de Africa y el descenso de los grandes vuelos del Norte que hacen crujir la pizarra de un gran Lago.

Y ya volveremos a Perse, pero no a intentar traducirlo: que para ello están Jorge Zalamea y Andrés Holguín --que yo sepa--, pero no yo, que ni siquiera me he ensayado, nunca, en ello. Ni siquiera en traducirme yo mismo y al indo-hispano básico al uso de los academícolas y de su reata y cola. Gálgulos o alcaravanes. Laterita (del latín *later* --ladrillo--: piso rojizo de la zona tropical húmeda, caracterizado por la presencia de alúmina libre y de óxidos de hierro y que forma en las regiones más secas una caparazón espesa y estéril) --dice el Diccionario en su sabiduría--. Ante ella me inclino, reverente, aunque no es el de Littré. En el *CUARTO DEL BÚHO* se está muy mal de Diccionarios. No disponemos sino del *LEXICÓN* de Herr von Greiff que está inconcluso y del de los *LUGARES COMUNES* --en la memoria--. El cual carece de índice y de *FÉ DE ERRATAS* (y de fé de erratas como la *OBRA COMPLETA* de Nos, que buena falta le hace). Si todo no estuviera de sobra, interponiéndose: eso de que los árboles no dejan ver el bosque...

Y gentes hay, que sin percatarse de la cosa, con su mero bachillerato a cuestas, dánselas de exégetas exhaustivos, dadores de finiquitos y de paces y salvos o del anatema --de por sí y ante sí, ex-cátedra, apoderados sin poderes, y sabidores sin saber, porque no basta el deseallo...--. Para las *meras risas* como decía --verbigracia-- *el* Lucio Vásquez Rincón, de Arcabuco, nuestro muy caro amigo, fugado con su sarcasmo y su ironía --José Mar-- de nuestra vera... Cómo te frotarías las manos, José Mar, con el frío que ahora está haciendo: y cómo nos recalentaríamos: por la virtud de algún destilado perilustre! Que los hay, Combariza! Pregúntaselo a Jussi Bjoerling y al Lao Leo! Buenas noches, Zumurrud!

28 X 1960

Ver *RAPSODIA PARA MIGUEL ZULÁIBAR* (en *LIBRO DE SIGNOS - OBRA POÉTICA*, Tomo 1)

XXXV

Manera de llamar, de nombrar aquesta retahila de moxinifadas realmente estólidas, como que son urdidas a la diabla, dejándose llevar --el Autómata-- de los *gavilanes de la pluma,* como decíase cuando las plumas tenían gavilanes, cuando no estaban tan desplumados los gavilanes... Qué sé yo! *CORREO DE STOCKHOLM*, o *CORREO DE BABIA* o de sus Antípodas,

porque nosotros no estamos en parte alguna ni en nuestros dominios ni en nuestros cabales...

Hoy nos dió --en el hoy de cuando comenzamos este otro esperpento-- por escuchar, en grabaciones, música operática --*MACBETH*, de Verdi, *CARMEN*, de Bizet, *ORFEO*, de Monteverdi y también el de Gluck-- luego de que finalizamos los anteriores esperpentos, que han de viajar mañana --el mañana correspondiente al tal hoy--. Hoy es --era-- Domingo. Salimos sólo a comprar prensa periódica de Paris. El frío es ya notorio: lo notan las orejas, los dedos de las manos, y aún el naso rubicundo, y --un poco-- las piernas marlenianas. No hemos entrado todavía ni vamos a entrar nunca por la costumbre de por acá: la de usar ropa interior hasta el tobillo y calcetines --calzas entonces-- de lana hasta las corvas. Nequáquam! Aunque parece que así lo exije la temperatura Qué vá! Ni siquiera cuando nos hallemos (como ya nos hallamos en el año anterior) por debajo del cero. Para las orejas está el gorro de piel con tapa -tales: la *ushanka* moskovita (*pedrera*, pues no es de astrakán, o proletaria, ad-usum del *camarada* raso). Para los dedos y las úñulas amoratadas (de las manecillas) los guantes de piel --de Suecia?, de pecarí?-- aforrados. Para el cuello y hasta para el naso, la bufanda. Para los pies --fuera de los zapatos-- las botas altas de caucho. Para el *arca del cuerpo*,

el sweater, el abrigo pesado --en las rúas-- y el cognac o algún sucedáneo suyo --en el habitáculo-- (para prescindir un poco de la calefacción otra). Y las esbeltísimas piernas..., pues que se aguanten. Si pueden conmigo y mis flaquezas y con mi mala ley y con mi gélido egoísmo y con mi atrábilis, cómo no van a soportar la levedad del frío? O que lo aguanten: pero, ni calcetines --o calzas--a la rodilla (de lana: no la rodilla) ni interioridades hasta los tobillos. Que se refresquen las llamadas extremidades inferiores, tan útiles para la locomoción y para otros ejercicios de mayor hechizo, y hasta para meterlas hasta los glúteos. Estamos --estábamos-- escuchando hace una hora ya, *CARMEN. CARMEN* de Bizet y --un poco-- de Prosper Mérimée. Luego vendrá uno de los *ORFEOS*, o el de Claudio o el de Wilibaldo. Ya oímos *MACBETH* de Verdi y --otro poco-- de Shakespeare. Música operática. Si. No siempre ha de ser música de Cámara o meramente instrumental o Lieder o de *las esferas* o de la aposentada en la caracola. Olvidaba decir que --además de escuchando lo dicho-- estamos trasegando, muy espaciadamente y con mesura, el Otro y Yo y con el vagabundo de Sergio Stepánovich Stepansky, porciones de cognac. Que anoche Sergio y yo nos vimos constreñidos a beber vodká, luego de haber escuchado en la Casa de Conciertos, los Coros de Moskvá --estatales-- dirigidos por Vladislav Sokolov. Y recordábamos Sergio --el Camarada--

y yo, los Coros Rusos que antes habíamos escuchado. Los que él, Sergio, escuchó de niño (antes de la Revolución) y los que yo escuché --de viejo-- hace apenas dos años, en el Volga, en el Moskvá, en el Neva, en el Dniépr y en el Don. Los Coros de soldados de la guarnición que escuché en Rostov y los de estudiantes que escuché en Leningrado y en Moscú y los obreros de fábrica que escuché en Stalingrado. Que por allá se canta! Y rememorábamos otrosí los ya antes conocidos por nos, oídos también in-vivo, en Bogotá del Altiplano, o en grabaciones fonográficas --de los Rusos *blancos* y de los ambulantes Cosacos--. De todos esos coros rusos los más interesantes --para nos-- son, sin duda, los oídos en Rusia, a lo largo de sus rios y canales, y los oídos anoche en Stockholm: todellos más auténticos --aún los últimos dichos-- y no de mero espectáculo como de feria --occidentalizado--. Ya tornaremos a parlar de ello, después de una segunda audición de los Coros Rusos de Moskvá, anunciada ya para el próximo viernes 4 de noviembre --víspera de *los programas a urdir* y a enviar a la sabana andina: programas sin programa ni doctrina ni mensaje. Amén. Digo, si podemos asistir a él --que a veces hay interferencias *protocolarias*--.

Bueno pues. A todas estas, otra vez es lunes --Mandricardo-- y va a finalizar *octubre aciago*, más aciago desde el octubre de 1931 --el de Rendón--. Las 7 de la noche y Un mero grado sobre cero ya. Como anocheció desde antes de las 4 de la tarde y molliznaba, nos retiramos a *nuestros cuarteles, todavía no de invierno,* sino de un otoño pasado de maduro. Nos proveímos de salmón ahumado --sueco--, de *chorizos* húngaros (o quier *longanizas* magyares) y de una botella de *Slivovitza* yugoslavo (un cordialísimo cordial que os recomendamos --sin que se lo contéis al Doctor Bejarano, cuya enofobia no puedo menos que respetar, sin compartirla--).

Nos proveímos también de tres discos de *LIEDER* y *BALADAS* de Schubert (Franz Peter), que habíamos hecho pedir: dos de Fischer-Dieskau y el tercero de Hermann Prey, otro óptimo barítono!, y de tres discos de Beethoven: las cinco *SONATAS PARA PIANO Y VIOLONCELLO*, a cargo de Gulda y de Fournier, así como las variaciones que completan las seis caras o lunas de vinilita: *EIN MÄDCHEN* (de Mozart), *JUDAS MACABEO* (de Haendel) y *BEI MÄNERN* (otra vez Mozart).

Por manera *oh víctimas amantísimas* que con estos otros programillas a bordo (*a bordo de mi mismo*), no se escribirá mucho, ni poco, ni nada, este lunes. No se escribirá ni un renglón de pedreros programillas. Súrsum Corda! Hay muchos lunes aún debajo de la Estrella Polar! Muchos. (Aunque quizá no para nosotros, supérstites, con tántos lunes *extras* sobre las costillas). Habrá los que haya y trataremos de que no sobre ninguno. Muy buena música para esta noche, en el cubil, refugio, sede, leonera y escondite. Optima música y una cierta tensión: que estamos esperando --en la alcándara-- la primera nevada del año, que en el pasado ocurrió en octubre: la primera nevada para nos, inolvidable! La estamos esperando para esta noche. Es un anticipo esporádico, extemporáneo, que en el año ido se presentó el 22 de octubre: nuestra primera nevada, repetimos. Porque en serio, *oficialmente*, la nieve es de diciembre. El barómetro de Beremundo anuncia la nevada para esta noche hacia el amanecer del primero de noviembre, a más tardar. Hay que saber (para no estar ignorándolo todo) que lo único que aún parece que le funciona --al hilo-- a Beremundo el Lelo, es el barómetro. La brújula ya no. El barómetro: lo tiene sito, o se le localiza, en una añeja cicatriz que porta --a modo de condecoración-- en la rodilla derecha. Cicatriz que --según versión suya-- le dejara un frustrado machetazo o golpe de guarrusca dirigido a su

testa, mandoble que él escapó, que él logró evadir, echándose, ágil, un poco atrás, pero que siempre le alcanzó con su punta --la del mandoble, la guarrusca o el machete-- en la coruscante rótula, besándole a penas el hueso. Eso dizque fué en *LA HERRADURA*, abajo de *LA COMIÁ* y del *PASO DE LOS POBRES* por consiguiente, y por meterse --Beremundo-- a separar a dos energúmenos esgrimidores del instrumento ese: a dos bogas al mando de Ramón Vélez --es decir del benemérito Ramón Antigua--. Bogas de Bolombolo, descendientes de soldados que de *EL BOLO* trajo a Antioquia Tomás Rengifo si no Julián Trujillo o el propio *MASCACHOCHAS*, el proclive Tomás Cipriano: Yago para el de Ayacucho, Morillo para Salvador (entrambos Córdova y Muñoz y gente nuestra). Nos dió otra vez por mencionar la parentela. Bogislao no se traga el infundio Beremundiano. Según él --Bogislao-- a principios del siglo, cuando el *ABURRÁ* era *navegable* (por balsas) y la Santa-Elena (por la Quebrada-Arriba) era *nadable*, en el *CHARCO DE LAS PERLAS*, no lejos de el puente de *LA TOMA*, la rodilla adolecente de Beremundo chocó con la tajante arista de algún pedrusco que le rasgó los tejidos y llegó hasta el hueso juvenil. Pero ahí está --si por lo uno o si por lo otro-- la cicatriz-barómetro de Beremundo, la cual no falla: si no nieva hoy, nevará mañana. Desde aquí, desde mi rincón, veo a Beremundo en consulta con su cicatriz -barómetro ultrasensible, de precisión comparable

apenas con la del callo que Bogislao ostenta en la base del meñique de su pié izquierdo: el cual también anuncia nieve para hoy o para mañana muy temprano. Pero Bogislao, que es un sabio, no consulta con su callo, sino que calla y consulta con la botella, mientras descifra un crucigrama: Qué no dijera Floria, a sus crucigramas alérgica! Floria, la circumnauta enmudecida desde que llegó a Cipango.

Y hoy supimos Beremundo, Bogislao, Sergio y yo, la muerte de nuestro amigo noble el ingeniero Horacio Toro Ochoa. El formidable *NEGRO* (apodo cariñoso, pues era árabe de oliva). Horacio Toro! Que sepa Milcíades Sánchez cómo estamos en su compañía. De lejos, con Milcíades, alzamos las copas plenas en homenaje a Horacio, a Horacio que nunca lo dejó servido! Y se nos acabó el cognac! Qué vaina! Cómo es eso, Bogislao! Cómo dejamos en la oficina la renovada provisión? Vamos a tener que continuar con Aquavit el homenaje a Toro Ochoa? Qué toriondo torazo fué siempre Toro Ochoa, todo corazón, inteligencia y energía! No nos obnubilemos, Bogislao: qué dices del Yugoslavo *Slivovitza?* Eureka! Slivovitza! --Salud! Milcíades! El slivovitza rima y ritma a la maravilla con el néctar! (y con este fondo musical de Beethoven y de Schubert, que tampoco eran mancos y lo empinaban!). (Aunque mejores músicos que nos, lo que no es decir mucho. Y aunque

peores ebrios que nos, lo que tampoco es decir poco). Mejores músicos: que somos semejantes birrias. Peores ebrios: en su favor o en su contra: oh Dionisíacos! Quién sabe? (Por más que pululan los músicos peores --y no sólo entre los poetas--, y los mejores ebrios --pero entre los Legos, sin calidad ninguna!--).

Un grado bajo cero: pero qué es que no nieva? --Hasta mañana, caros amigotes. Voy a clavar el pico y a dormitar en el tras sueño--. Y nevó el primero de noviembre a las once de la mañana, para que no mintieran ni la cicatriz de Beremundo ni el callo de Bogislao. Qué bella la breve nevada de ésta mañana! Ahora si nos sentimos cómodos, en nuestra sala, témpanos! Gélidas piras! Rogos ígneos bajo cero!

Suspendámos. Que tampoco somos maquinillas de escribir arreo, dále que dále y dále más pero no le dimos más esa vez. Sino que dejando descansar los dedos y un poco los fatigados ojos cegatones no se escribió ya esa noche ni en las últimas noches y siguientes. En la de ayer fuimos a dar a la Sala de Conciertos, a escuchar uno en homenaje a Hugo Alfvén, fallecido ha pocos meses. Se presentaron dos obras suyas bastante interesantes que yo no conocía (naturalmente): *UPPENBARELSENKANTAT* y *SINFONÍA Nº 4* en Do menor, *FRANHAVSBANDET*, opus 39. La *CANTATA*, opus

31, para barítono, dos coros, órgano, cuerdas, harpa y celesta y la *SINFONÍA* con soprano y tenor solistas. Realmente bellas ambas obras: pero no fué con nosotros el musicólogo. La *CANTATA DE LA REVELACIÓN* (visión, aparición: por ejemplo --para relacionar-- *UPPENBARELSEBOKEN* es el *APOCALIPSIS*, la Revelación de San Juan). Y la *SINFONÍA* es la de *EN EL LÍMITE DEL ARCHIPIÉLAGO*. (Con perdón del Profesor Casas Manrique: eso es lo que me dice el Diccionario --en su sabiduría--).

Y con este esfuerzo *linguistico* quedamos de cama. O por lo menos de *poltrona* y de *reconstituyente*, para convalecer. Y hétenos en la butaca, en silencio, pero tratándonos por la vía oral y a pulso, porque también apagamos las luces y está negra como nunca.

4 XI 1960

XXXVI

Después de haber terminado la lectura de *EL VIAJE A RUSIA EN 1858*, de Alejandro Dumas --padre--, el hijo del General de División Alejandro Dumas (Davy de la Pailleterie) --abuelo-- (de Alejandro Dumas --hijo--), releí el libro de André Maurois --viejo amigo ocasional tres ratos breves--, su libro sobre *LOS TRES DUMAS* --el Trío de Alejandros-- para refrescar recuerdos y situar mejor al parlanchín desabrochado

de *EL VIAJE A RUSIA* –cronicón amenísimo, verboso, erudito y (lógicamente) novelesco en buena porción--. La relectura del libro, en torno al trío, de Maurois, me embebió o embebeció de tal modo, que... voy a seguir en ello, a proseguir la relectura de *LOS TRES DUMAS*, y será otro el día en que continuemos lo que aún no habíamos comenzado. Hay tántos días huecos y tántas intérminas noches vacías. Así ocurren las cosas, lo mismo en el mejor que en el peor de los mundos posibles, cuando se dá con un lector o se encalla en él: con y en un lector de espita suelta: un lector de tiempo completo. La relectura del libro de Maurois --a quien le descubrimos el aguardiente y las *obleas* en Madrid --Serrezuela-- Jorge Rojas y yo, nos entretendrá dos o tres días-noches más, por modo que hay manera de que reanudemos el nuestro aún no iniciado disparatorio antes de las vísperas del despacho dél por la posta de Estocolmo y para la radio-emisora que carga con el agonizante y próximo difunto disparatorio. Se pergeñarán el penúltimo y el último de ellos, Leo volente! Y Leo no indolente y si operante. Si diligente y no renuente. No dormitante, errante, divagante, vacante señor del Ocio. Si actuante peñoleante y tecleante y machacante, croniquero beocio. Se pergeñarán la víspera del envío --las corónicas-- como siempre ocurre y ocurrió y ocurrirá --en el caso-- por uno o por otro motivo o sin motivo alguno. Pero así es.

Hoy, en la Casa de Conciertos, la *SINFONÍA NOVENA* de Beethoven, con muy buenos solistas y coros, y la dirección de Rafael Kubelik, óptima --a mi juicio--. Kubelik, el hijo del máximo violinista que conocimos de jóvenes --nosotros-- en grabaciones fonográficas. Todo ello, algo de portento. Para nos, legos, que no musicólogos graduados u *honoris causae.* Musicófilos legos, amadores desinteresados de la *cosa*, si interesadísimos amantes del musical prodigio. La *cosa* es el comento sabihondo de prestado, casi siempre.

Fantasía. Fantasía, con no mucha copia della, que anda escasa, muy escasa. Fantasía en forma de apólogo, que no de ficción apologética, ni de anécdota episódica fabulada, ni de fábula milesia con adobo modernizante, ni de embeleco emblemático, ni de alegoría simbólica, ni de *historieta desusada* como las que, al fin, como que no urdió José Homecillo: tales, *LOS CIENTO VEINTISIETE HACECILLOS DE TIEMPO* --que se tornaron en Ciento Veintiocho en 1953--, *CARA DE MUJER* e *INSULA* y sus *SOLACES* (de que sólo se conoce un fragmento). Apologo fantasioso informe, de apocrificidad acorde con la etimología y la estetiética, sin otra etiqueta ni etiquética protocolaria (ni condecoraciones).

Fluria Floria es la misma que advino a mi refugio. Ninguno, nadie, nada la llamó. No acudió a conjuro alguno, ni a reclamo, ni a ensalmo ni a red o a trampantojo. Vino, advino. Llegó de donde nadie aún lo sabe --ni ella misma-- y arrimó a mi caleta sentimental y pasional, a mi puerto escondido y abra abierta, plena de claro amor y del febril deseo. El abra y Fluria Floria. Llegó Fluria Floria, también, ella, pasional y sentimental y ávida, con su maduro corazón en áscuas --sin cenizas-- y su cuerpo maduro, ígneo, combusto y flamígero, en rogos, en piras. Idénticos, temperatura, temperamentos y temperación: óptimamente entrambos instrumentos y encias, como si por el propio Juan Sebastian Bach. Y halló Fluria Floria --no Tosca-- al Vikingo hosco, fosco, recoleto, vuelto espiral y caracol, en su caracol, en su cubil --caparazón-- en su leonera, en su osera ríspida. Halló al Vikingo áspero, venusto magüer vetusto, añejo y decantado mejor que viejo. Añoso, añudo. Brioso, ansioso, barbudo... Brasa en sus brazos gordezuelos (los de Fluria Floria) y en sus muslos tumultuosos, túrgidos, marmoleños, marmóreos (no los del Vikingo, ni más faltara!), marmóreos, marmoleños --si más que ardidos-- y no por pétreos sino por su tersura y la finura de su grano. Fluria Floria es la que vino a mi refugio --pasajera columba en migración-- columba mensajera de Eros y heraldo, heraldesa de la de Pafos. Vino y estuvo.

Y hubo el mutuo solaz: y luego alzó su vuelo hacia la Hélade --de Helena-- y hacia las Indias asidas al Himalaya, al Ganges, al Brahmaputra, y hacia el más lontano Oriente, bordeando a Katay --en tangencia--: y no sé por qué, temerosa. O si sé: pero no es mío el secreto. El secreto de Polichinela? Si aquí retorna Fluria Floria, es obvio que aquí reencontrará al Vikingo recoleto, recoleto cada instante más y más y mejor, y con más y más sedes y más urgidas, de su boca lujuriante, de su declivio tibio --tibio?: tórrido-- y de sus éxtasis. De los compartidos éxtasis. De los éxtasis mudos. Mudos. Mudos.

Definitivamente me quedo con *TRISTAN E ISOLDA*, con los de Wagner, que no con los que estoy mal-escuchando ahora, de Frank Martin: *FILTRO DE AMOR O VINO ENYERBADO*. De ése poema de claro amor primitivo, maravilloso, cómo se sale ahora con esa vaniloquia metafísica, rapsódica? Opto por el engendro wagneriano, ya un tanto mixtificado: mas con el mito latente. Es más lauto el amor, el deseo --Fluria Floria--, el deliquio, en silencio: *música sin palabras*, canciones sin palabras y sin música (de la *PATÉTICA*, de la *CLARO DE LUNA:* y si de la *APPASSIONATA* de la pura) (sin discreteos, gorjeos, ajonjeos ni gorgoritos sentimentaloides). Eso.

Jorge Zalamea, desde Praha, nos invita, nos excita o nos aconseja, entrevistarnos, aquí mesmo, dentro de pocos días, con Saint-John Perse, que ha de venir a lo del Nobel. Que le muestre mi ejemplar de *VIENTOS* --versión de Zalamea-- y que le de mis *OBRAS COMPLETAS!!* Y como harto me conoce nuestro Don Jorge, nos hace fuerza. Ya veremos. Zalamea dice: *Supongo que esta vez habrá estado usted totalmente de acuerdo con la decisión de la Academia Sueca de dar el Nobel a nuestro Saint -John Perse, a quien ojalá --dejando a un lado timideces y reservas y discreciones e inhibiciones-- debiera usted ver cuando --en estos días-- vaya a Estocolmo a recibir de S.M. el Premio. Saint-John Perse no debe conocer aún mi versión de* Vientos: *estoy seguro de que le proporcionaría cierto regocijo si le mostrara su ejemplar y le contara que en Washington tiene cierto número de ellos. Y dígale también que muy pronto saldrá la versión de* Amers *editada por la Universidad Central de Caracas, y que espero emplear los días de mi convalescencia en traducir* Chronique, *su último poema. Pero además, quiero que usted lleve un ejemplar de sus* Obras Completas. *Saint-John Perse conoce el español suficientemente para leerlo y apreciarlo a usted. Le ruego hacerlo así, pues no es cosa de poco momento el que dos poetas verdaderos se encuentren y se conozcan.*

Fantastiquerías de Jorge!! Yo no soy sino un poeta fallido. Le llevaré --quizás-- la versión de *VIENTOS*, de Zalamea, pero, lo más seguro es que no le lleve el ejemplar de mis *OBRAS COMPLETAS*. Ni más faltaba!!

Mucho cognac, también hoy, como cada vez y como siempre: qué le vamos a hacer, si no hay otra escapatoria, ni una mejor alternativa o coyuntura. Con algo se ha de entretener el flaco espíritu foleto y distraer el lastrado espíritu caviloso. Dormiremos un poco ahora, si no vienen a dialogar con nosotros y a parolear con los otrosyóes, y a que paseémos a su vera por las montañas rusas, de cima a sima, vertiginosamente, los fantasmas de turno, visitantes huéspedes. Bah! Y qué nos importan --a nos, curtidos lobos-- los tales fantasmas discurseadores y cicerones abisales? Cuáles fantasmas? Fantasmones anodinos! Espanta-pajarracos cómicos, imbeles!! De todas veras, nada nos importa, Beremundo, y --de todas veras, otra vez-- ningunos, de los tales, cuentan. No los hay. Ni los hubo. Fantasmagóricos espejismos invádos, inanes, inexistentes figuraciones. Recuérda, oh Bogislao! a Nietzsche: *Es inhumano bendecir a quien nos maldice*. Y bendecir vale por siquiera recordar: y siquiera recordar por...: lo más sabio es olvidar de una vez por todas. No pensar más en ello. Dejarlo de ese mínimo tamaño, pues poco más levántase del suelo. Oh filósofo profundo! (Nietzsche). Oh poeta blando! (Bogislao). Blando magüer vitando. Endurécete, Bogislao! Congélate, para que no te pudran o te pudras y corrompas! Pónte en salmuera, Bogislao! Ahúmate! Sécate, si no al sol (desparecido tras hiperbóreo), al viento gélido, árido aún,

deshidratado todavía! Aunque ya --Bogislao-- harto estarás mitridatizado, como para que no te atosiguen las imbeles ponzoñas --a la larga tornadas anodinas, neutralizadas, malgrado la dañina intención del proclive curara invalidado--.

Esta es, de azul-violeta maravilloso, esta es la noche larga, presagio de la intérmina noche, preludio de la noche total, pórtico de la definitiva, de la ineluctable, de la lustral noche sin lindes! De la noche sin lindes, aladínea! Aladínea también como la noche de adamantes! Esta es la noche pórtico, antesala, atrio, la noche peristilo, la noche nuncio, la noche heraldo de la noche perfecta, de la noche dilecta, de la Noche! (Y a éste reacio, a este malhadado *bolígrafo* terco, renuente, lo pusimos a andar --a paso de ambladura-- con nuestra *malicia indígena* escandinava).

Y de la malicia indigeno-sueca pasamos a la música indú. Vamos a escuchar muestras de ella, trasmitidas por la Radio Sueca. Recórcholis! Cáspita! Seguramente, sin duda alguna que es ella cosa de singulares méritos: pero a mí --hoy-- me dá en los mismísimos antípodas del sensorio --a lo mejor o a lo peor, destemperado--: desorientado no. Recuerdo que muy pronto capté, aprehendí la música china, de la cual tenía menor experiencia y menos antecedentes que de la indú. Qué te pasa, Lao Leo? Qué te pasa,

oh Adón de los adones? (Verdad es que la música china la escuchaste en Pekin, en Tiensín, en Suchov, en Shanghai --a la vera de Pay Yang--, en Nankin, en Wuhám, otra vez en Pekin, y luego en Stockholm. Y allá, en Catay, en su salsa! Y qué salsa! Y con el Mao-Tai. Algo habrá también --claro-- en la música indú, que todavía yo no capto. Quizá la capte y aprehenda si tengo ocasión de escucharla otras veces: no soy tan sordo, y carezco de prejuicios y de fobias --aún de las musicales--. Sólo que soy un tánto alérgico al *CANTE JONDO* (al cabrón o cabrío jipío) y no poco a la *GUABINA CHIQUINQUIREÑA* --creo--. Sin embargo, insíste tanto, retorna tántas veces sobre si misma, la música indú, que a la fin --si aún no convence-- obsede, preocupa, se va infiltrando. Acabaremos por gustar de la música indú. Breve cuasi nevada.

Luego de la *NOVENA SINFONÍA* de Beethoven, dirigida por Kubelik, muy poca ha sido la música. El Once de Noviembre, fecha para mí triste, sólo escuché la *HEROICA*, en homenaje: metido en mi silencio. Mas no la vayas a dejar caer, caro Leo, poeta blándulo! Qué vá, Beremundo, poeta péndulo! No la vamos a dejar caer ni apearse sino a hacerla subir, a izarla: y que se tenga firme en sus trece. En sus trece... qué? Que te lo cuente Bogislao el Estadístico de los Censos y de los Insensatos.

14 XI 1960

XXXVII

Azul violeta inicial. Veinte minutos más tarde ya es azul negro: no es tan bello el color, ahora. Quince minutos después, un negror pálido, cinéreo, de humo. Las cuatro de la tarde: hé aquí la noche que llegó, la noche ya cerrada. Eso ayer. Y así mismo eso mismo hoy. Y así mañana... y cada día más temprano se llegará la noche y madrugará el día cada vez menos. Negro de humo? No: porque alguien entendería otra cosa que así se llama pero que no es un matiz del color. Pronto descansarás, Mosadegh, en cuanto a nos, el Hiperbóreo! Y tú --Pentagramatón-- déjate de fantasías cromáticas: Parolero en el Aire, heraldo Pitre! Va a ser necesario que te empleés en algo, en algo no propia, no forzosamente útil, pero en algo. Que tomes para tí cualquier oficio (no *parvo*: no tampoco remunerador). Que le pongas ocupación a tu devaneo perenne, a tu holganza en blanco, a tu permanente, persistente, insistente *hacer nada*, ni siquiera *pajaritas de papel*, volutas de humo o *mala cara*. No ya ahora los tus abundosos años juveniles desperdicias como cuando tenías tiempo sobrado por delante y ninguna obra por detrás, sino que hoy no haces por aprovechar las grises breves horas contadas --al minuto-- y medidas --al milímetro-- que le restan a tu cansado espíritu ya casi huero y a tu mísera fantasía agostada, marchita, ya en la total inopia --la pobretona

de siempre--. Trata de lograr que den algo de sí los trémulos lampos semilúcidos de esa conjunción crepuscular: vésperos ominosos y antelucanos arrecidos, desolados, físicos y psíquicos. Quizá todavía algo puedas decir, urdir, trovar, de lo que tengas como saldo --heces, posos, zurrapas-- en el caletre enjuto, en el reseco majín, en el hontanar exhausto, no nunca rebosante. Amargas heces, posos acres, zurrapas incalificables. No la dejes caer, Lao Leo, poeta blándulo! Blándulo, sí, magüer tu ríspida corteza! No la dejes caer ni apearse ni menos que te apée o te amengüe. Házla subir, ízala!: y que se tenga firme en sus trece, y trépate tu también y áse las bridas (conjuga el verbo asir, en todo caso) y rígelas. Firme, en tus trece...: ya entrando en los catorce. Escríbe, cánta, escánde, tróva: rápsoda, eskalde o juglar. Escríbe: aunque ello sea las Coplas del Baladino, las Aleluyas del Coplero, la Retahila del Pregonero, el Bando del Voceador, las Letanías del Chantre, las Baldías Baladas Baladíes del Caduco Bufón, los Discantes y Contracantos del Pitre belitre áfono, las iteradas Redundancias del Juglar en quiebra, los Quiebros y Requiebros del Farandúlico egótico, las Romanzas y Romancillos del Organillero cegatón, las Rapsodias del Epigono de Sí Mismo, o los Relatos del más cualquiera de los Bogislaos, de los Gaspares de la Noche, de los Sergios Stepansky, de los Beremundos o de los Apolodoros. Que no valgan los engendros

ni siquiera un otro pito, como no lo valieron los de antaño esperpentos y sonsones: pero que los urdir te simulen la alegría de la actividad --así sean sus *frutos* de cera y sus *flores* de papel o todo se vaya en mero follaje: partos de incubadora o de invernáculo. Mixtifícate, crédulo!: harto fácil tarea. Engáñate, candidote!: labor nada difícil. Infantilízate, senil! (Ya estás en ello) o, senil, gallardea, alardea, fanfarrón, fierabrás fazañoso, farolero parolero, gárrulo histrión, Tabarín, Dulcamara, Autólico, lastrado de mera ventolera. Estríde huecas fanfarrias estentóreas! Nenias inanes asordína, elegíaco memo! Hínche ampulosa nadería verbal! Esquematíza anémica nonada, la enréda y estiliza! Lo que sea! Pero entreténte en algo, así resulte ser todo ello falacioso espejismo mentiroso, delusorio miraje inválido, artificial, lelo artilugio frío, imbele tontería oronda: Simulación, Artificio, Artilugio, Patraña, Trampantojo, Birria! --Cántiga sorda, bastarda, absurda, inane, ni siquiera poética, por frustra. --Negro de humo--? --Negro plúmbeo?-- De la coloración de los vidrios que neutralizan las febeas lumbres? --Negro no de humo (por la confusión a que se prestaría entre los que sabemos). Negro ahumado tampoco (que le sonarían la jota)--. Es un negror opaco, frío, no nada rútilo, no nada diamantino. Un azabache deslustrado, empañado, gríseo? Un acéreo alinde obscuro? Poeta blándulo! (Magüer tu áspera caparazón de tartaruga)

Poeta blándulo! De corazón indefenso: Rey siempre en jaque! En jaque-mate siempre! Poeta blándulo! Colorista daltónico! (Si no Homero y Milton, como ellos ciego: no como ellos vidente, qué vá!). Colorista daltónico? Un negror asordinado? Nequáquam! Músico sordo, tú! (Pero no de los músicos sordos que se oían desde dentro!). Balbúce, tú, tartamudéalos: mascúlla, tú, los Nocturnos Luctuosos del Acerbo, no los nocturnos paródicos adocenados del común acervo pianístico romanticoide epigónico. Bosquéja los neo-Nocturnos del Amargo, no los del amargado que son también para los recitales y certámenes. Bosquéja los neo-Nocturnos del Mítico Supérstite de todos los Saturnos y Vulturnos. Y también el Rosario de los Yambos y de los Serventesios y de las Tomaduras de Pelo, escalpantes (o escalpelantes). Esta es la Noche, oh Leo! Esta es la Noche, oh Lao! Noche de albo hielo y terciopelo endrino! Esta es la Noche, oh Lao Bogislao! oh Beremundo Leo! La Noche de gélidos velludos, de peluches de nieve y astracanes! Artica Noche, Noche hiperbórea, Noche de la Penúltima Thúle! De la última ínsula polar! Y este es el Solitario desasido, ensimismado, en sí sepulto fósil, el migratorio gerifalte prófugo? Prófugo no. Errático sí. El otra vez rimbaldiano --ya harto añejo--. El exórbite, el terco histrión vagabundo: Rápsoda a la deriva! Ministril al garete! Juglar zorro al socaire!

Sonámbulo funámbulo noctámbulo al azar, al capricho, a la ventura, a la aventura sin ventura! Ahsvérus maledicto! De innúmeros naufragios despojo derelicto! Viejo lobo de mar --teórico-- interdicto! --Si no Holandés Errante, no --tampoco-- holandés cultivador de tulipanes: pero sí en su Buque Fantasma! (y, como siempre, fantasma único a bordo!). En su Buque Fantasma! (desarbolado esquife paradójico). Esta es la Noche! Noche de Azul Violado, Noche de Alinde Obscuro, de Opacos Azabaches, de Grísea Hulla, de Cinérea Antracita, de Endrina Nívea! Noche de Plúmbeo Acero! Y este es el Solitario, el Recoleto, el eremita no ermitaño, el Isloteño desasido, desancorado, el cínico ermitaño no eremítico, heterodoxo, el diogénico cínico, el pyrroniano ataráxico, el hedónico, adánico no edénico, nada adónico, y pánico no único. El nihilista estoico anacorético, el epicúreo Buda en su *stela!* Óxte, óxte, Palemones! Óxte, óxte, Pafnucios! Esta es la Noche. Casi que ya la Noche Única! Y, aquéste, es el Acerbo. Este. Y este, aquéste, es el Amargo. Ya se abrevó de la hiel y del vinagre. Ya apuró la cicuta y el vaso de *bon vino* de Berceo, y el *buyarón* de los náufragos. Nada te queda por beber, Lao Leo? Cómo nó! Siempre algo se nos queda en olvido... Quizá sentaría bien ahora --por cabeza-- onza y media de Aguardiente Antioqueño o de Aquavit esconés? Quizá no sentaría mal --por cabeza-- una copa de Cognac? Mejor, talvez,

un jarro de Borgoña, por gola? Lo que tu quieras, Beremundo, para empezar. Lo que tu quieras, y después discutimos. Me dá lo mismo. Nos dá lo mismo cualquiera cosa después de la cicuta. La tal cicuta --después de todo y de tan mentada-- es una pánfila hidromiel filosófico-literaria, puramente simbólica y harto anodina: comparable a la tal ambrosía de la poética greco-latina: la ambrosía no es otra cosa distinta de la horchata de chufas para mamantones chirles y aedas en cierne petro celestiales. Si a Socrates le hizo efecto la cicuta --y lo dudamos--, no sería un truco suyo para escapar de Xantipa, para salírsele a Xantipa por la tangente? A lo mejor, Bogislao: no es imposible. Y de Xantipa que más se sabe?

André Maurois, en su libro sobre *LOS TRES DUMAS*, habla incidentalmente del éxito periodístico de los interminables folletines de Dumas --padre--, de Federico Soulié y de Eugenio Sue: los cuales intricados folletines hiper-románticos le daban la vida circulatoria a los semanarios que los publicaban. (Semanarios: presumo). De Federico Soulié no conozco nada aún --que recuerde--. De Alejandro Dumas --padre-- el 70 por ciento de cuanto escribió. De Eugenio Sue leí, en mi distante juventud, *EL JUDÍO ERRANTE* celebérrimo. Y en estas íbamos: cuando llegaron a visitarme tres ingenieros

--estudiantes de alguna especialización--, colombianos, amigos de las letras --incluso de mis mixtificaciones--, de la música y de los ejercicios espirituosos. Por modo que no fué corta la sesión y si muy grata.

Hace pocas tardes, en un pomposo *ANTIQUARIAT* --librería de viejo muy en grande-- adquirimos una treintena larga de libracos --en francés-- editados entre 1661 y 1843: de esas tres docenas de antiguallas hace parte una obra de Sue: *LOS MISTERIOS DE PARIS* (diez tomos en cinco volúmenes) --tan mentados-- y que no conocía no obstante ser leedor a destajo desde los tiempos de Doña Upa: y estoy leyendo el ingente folletín de Sue (con no poca doctrina que ahora se llamaría demagógica). Lo estoy leyendo --a trancos-- a ver por qué gozaban de tal predicamento popular y no sólo entre gentes no muy letradas. Claro que, en medio de su fronda declamatoria y sensiblera y de su *enredo* o *intiga* melodramática, tiene bastante interés y nos explicamos por qué y cómo (y en Colombia también) hacia 1850/1890, se hacían frecuentes alusiones a ellos *(LOS MISTERIOS)* y a sus personajes como si fueran a todos familiares: Antonio José Restrepo, *ÑITO*, mencionó en alguna obra suya que leí más tarde a Pipelet y a Cabrion (si no me falla la memoria paramnésica o peor que amnésica). Hasta ahora

--y a trancos-- no llevo leída sino una tercera parte de la obra: porque la *técnica* folletinesca *tiende* a alargar la cosa y a *enredar la pita* y complicar la intriga interpolando episodios a cada paso. (Algo de lo que le pasa a cierto amigo nuestro, que no menciono, que abusa de digresiones, modulaciones, embutidos y paréntesis). De esa algo más que treintena de librotes obsoletos o no muy conocidos --los más de ellos--, el más antiguo es el que contiene las *MEMORIAS DE LA REINA MARGARITA* --edición de 1661-- Margarita de Valois, reina de Navarra: la casquiliviana esposa del casquiligerísimo Enrique de Borbón, tercero de Navarra y cuarto de Francia. Enrique y Margarita: Arcades Ambo. No he leído ni hojeado u ojeado aún siquiera estas *MEMORIAS* que posiblemente no llegan hasta su divorcio de ellos en 1599. Otra obra curiosa --editada en Colonia en 1722-- se intitula *LOS AMORES DE ANA DE AUSTRIA, ESPOSA DE LUIS XIII CON EL C.D.R., EL VERDADERO PADRE DE LUIS XIV.* (El C.D.R. es su Eminemcia Roja el Cardenal de Richelieu). Tampoco me he enterado todavía de este panfleto, el del lío de doña Ana y de don Armando Juan de Plessis de Richelieu. Qué tal si el libraco cae en manos de Dumas --padre--! Pero hay otro libro anterior a éste, que tampoco con o sin hache he ojeado. Un libro de 1685 --Paris-- que se llama: *LAS DIVERSIONES DE CASANDRA Y DE DIANA* o las novelas de Castillo y de Taleyro. Figura como presunto autor quien lo publicó: el señor Vanel.

Todavía ignoro si la obra es dél o es traducción suya de cierto Castillo y de cierto Taleyro, como parece, al referirse a una traducción suya, anterior, de novelas de cierta María de Zayas. Esto ya no se sabrá por la *H.J.C.K.* cuyo *CORREO DE LA CULTURA* entra en reposo quien sabe si indefinidamente.

Hasta cualquier día de no sabe de que mes ni de que año. Buenas noches. Y un *merecido* descanso. Stockholm: *CUARTO DE EL BÚHO.*

20 XI 1960

XXXVIII

ESTAFETA DE STOCKHOLM sobre el Mélar. Año capicúa de 1961. El segundo año capicúa del milenio. El primero fue el año de 1691. Los únicos del milenio que se pueden leer de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba, como dicen algunos (o dijeron) de nuestros versos. En el primer milenio de aquesta Era, fueron años capicúa el 69, el 96, el 609 y el 906 --a menos que yerre Polemarco, nuestro informador--.

Resulta ¡oh audientes! que el aviso de la reanudación del benemérito *CORREO DE LA CULTURA* de la *HACHE-JOTA-CÉ-KA* llegó ante nuestras vistas miopes con un mes y un día de retraso --y eso en copia de la carta que no llegó--. Por modo, ¡oh audientes! que no tenemos culpa ninguna en el favor o en el disfavor.

Cosas son de los Hados malignos o de las benévolas hadas (y, de aquéstas, la no oportuna llegada del aviso, que os deparó una tregua y descanso anticipado). Fuera de bromas: por vez primera en serio. Y terminó nuestro Maestro de Ceremonias y Faraute, don Enguerrando el Diserto (y mutis).

En alguna otra *EXTRAVAGANCIA Y CAPRICHO*, de las de nuestra descabalada Minerva, en alguna otra de las innumerables, de aquéstas, de poco momento, garrapateadas *a la diabla.* En alguna otra de aquestas que se farfullan sin tón ni són ni sazón ni razón --hiperbóreas ogaño-- unas veces solapadas *BAJO EL SIGNO DE LEO* --cuyo signo es el de Cáncer--, otras como *ESTAFETA DE STOCKHOLM* (el año que pasó) o *CORREO DE LA CULTURA* --autodidacta y no didascálica--, y otras también (más tolerables e inofensivas) que van a dar a nuestro Archivo o *POZO DE DONATO* intitulado *PANDEMONIUM DEL DISLATE:* Silo y Asilo de nuestros esperpentos poéticos o pseudotales --en prosa o en verso--, y de nuestros esperpentos otros, doctrinales, monitorios, autobiográficos, auto-críticos, arquilóquidas --otrosí, algunos-- que son la base, en forma de *DIARIO* más o menos íntimo, esquemático, de nuestras *MEMORIAS* (póstumas ellas).

En alguna de esas mentadas letanías letárgicas y cuasi-letales, nominadas, en globo, *EXTRAVAGANCIA Y CAPRICHO* (desde antaño) --con perdón y sin la licencia de Edgar Allan Poe--, tratóse y no ha muchos hebdémeros, de la desventurada suerte de la estatua de Gustavo Tercero Adolfo. --Sírvele una copeja de cognac al escriba, camarada Polemarco--. Pausa.

De la estatua de Gustavo Tercero Adolfo, sita --la pobre-- en frente del Palacio Real y a espaldas del fiordo intríncadísimo, el de los mil y un meandros, *cerca de donde júntanse* las aguas dulces del lago Mélar y las apenas sí saladas y no aún iodadas del Ponto o brazo de Mar Báltico. Desventurada suerte la de la estatua o la del propio rey Gustavo Tercero, --el de *EL BAILE DE MÁSCARAS*--, sobre cuya testa y cuyos hombros pósanse, en turno ininterrumpido, las gaviotas. Sí, las gaviotas, y en ella y en ellos depositan las alburas de su *guano*, --deyecciones allí no fertilizantes más sí visibles y no nada decorativas--. Y si la estatua del cultísimo Rey es --como presumimos-- de mármol, las irrespetuosas deyecciones serían además, a juro, corroyentes --según opínase y dícese desde París de Francia, en crónica reciente publicada en *LE FIGARO*, como pasaremos a informar a nuestros aburridos audientes, --por boca de Maese Mosadegh-ben-Mexid, el *RUISEÑOR DEL COMBEIMA*--.

Pues ocurre que --utilizado como vocero y valedor a Monsieur Pierre Gaxotte, de la Academia Francesa, el querellante, desde su estatua de bronce, dice: *Señor Redactor: Me tomo la libertad de escribiros porque el tema de mi carta es importante. Yo soy militar de profesión, mariscal de Francia, duque y príncipe por la liberalidad de mi emperador. Yo fuí estatuificado en 1853. Yo habito en el ángulo de la avenida de el Observatorio y del boulevard del Montparnasse, en la posición muy incómoda que me diera el escultor Rude, blandiendo mi sable en un gesto que tiene de lo heróico, pero que no deja de causarme calambres y de sorprender a los transeúntes deshabituados al manejo de las armas blancas. Abreviando, yo soy el mariscal Ney. Se habla de mi con estimación en las historias de Francia y algunos me conocen aún bajo el nombre de el valiente de los valientes. Habiendo servido lealmente a mi país y ganado mis grados en los campos de batalla, quisiera saber, señor redactor, por qué estoy yo, permanentemente, cubierto de deyecciones de paloma (o quier columbinas) Yo estoy bañado de porquerías malodorantes. Las tengo por toda parte: sobre el bicornio, sobre la chaqueta, sobre las botas, sobre las manos, sobre la cara. Me doy asco a mí mismo y les doy náuseas a los papanatas. Qué he hecho yo para merecer este oprobio?. Nosotros, estatuas, raramente nos desplazamos. No dejamos nuestros zócalos sino si la ciudad está desierta y la noche muy obscura. Me he aprovechado del mal tiempo, en este invierno, para visitar a algunos colegas. Yo no masco mis palabras: es una indignidad! Una paloma defeca a domicilio sobre la cabeza del mariscal Foch. Los cuatro obispos de la plaza Saint-Sulpice están enguirnaldados de fiemo, así como Jules Ferry, defensor de la laicidad, en el jardín de las* Tullerías. *Se diría, señor, que Francia no honra a sus grandes hombres sino para librarlos a las necesidades de las aves comestibles y prolíficas, cuyo puesto normal estaría en la cacerola con un aderezo de arvejillas. Notad, si quereís, os lo ruego, que yo me tengo por privilegiado. Yo soy de bronce, mi corteza es ruda, mucho*

se necesitaría para hacerle mella. Bajo la porquería que deshonra a París más que a mí mismo, estoy intacto. Un lavado enérgico me devuelve de tiempo en tiempo un atuendo decente y un rostro humano. Qué triste es, en contraste, la suerte de las glorias no moldeadas en metal! La caca de la paloma, señor, es ácida y destructora. Nadie se atreve a usarla pura como abono: mata la planta, róe la piedra. Id a mirar a todos los valientes que han colocado en los nichos del Louvre, del lado de la calle de Rivoli: Massena, Hoche, Kléber, Marceau, Jourdan, Duroc, Desaix... dan grima! El gran Carnot, organizador de la Victoria, está maculado de guano de la cabeza a los pies. El pobre Murat tiene el aire de haber rodado a un muladar nauseabundo y no hablo del duque de Aumale, pavonado de suciedades que dibujan sobre él surcos, océanos, cascadas... En qué país vivimos para ser tratados así? Y qué ciudad es, entonces, vuestra capital para hacer ostentación de esta ignominia? --Estoy muerto, señor redactor, desde hace mucho tiempo. Esta circunstancia me ha dado el valor de escribiros. No habiendo temblado ante la metralla, hubiera reculado quizá ante las protestas de las bellas almas que comen gustosamente pollo, pintada, pato, perdiz, faisán, pero para quienes la paloma es un ser tan intocable como las vacas sagradas para los hindúes. No obstante, ninguna de las damas, ninguno de los señores que distribuyen a esas puercas alimañas grano y cortezas de pan en sopa, ha ofrecido jamás tomar a su cargo los desgastes cometidos por sus pensionadas. Ninguno ha venido a limpiar las estatuas, las escaleras emporcadas. Ninguno ha propuesto pagar de su bolsillo las reparaciones de las cornisas, la restauración de los relieves degradados por la acción digestiva de sus protegidas... Etcétera, etcétera. Y no digo más, señor redactor, porque bien sé que no os atreveréis a publicar mi carta. Súbome a mi zócalo y vuelvo a asir mi sable inútil. Salud y fraternidad.

Por copia conforme: Pierre Gaxotte, de la Academia Francesa. Por traducción inconforme, *de corrido*, el Escribano de turno: Guantejódenes Maza.

El señor mariscal Ney olvidó quizá u omitió decir --su vocero-- que existe otra estatua suya no de bronce y sino de mármol de otra piedra, y sin el mérito escultórico de la de Rude, que hace compañía a la teoría de estatuas en sus nichos, que el cita, y sitas en el Louvre. En dos ocasiones las hemos visto y las veremos una tercera y penúltima vez, Leo malévolo volente, Leo benévolo malevolente o... *como gustéis* serviros, a elegir, oh títeres!

El Concierto de anoche --12 de marzo-- nos distrajo no poco y alborozó si mucho. Sir John Barbirolli, el *DIMINUTO VESUBIO*, puede ser tan inglés como quiérase, pero es más calabrés o siciliano o napolitano que el que le saquen! Y qué directorazo! Nervio, dinamismo, sapiencia, dominio y mímica sui-géneris no postiza ni espectacular. Excelentes sus versiones de Mozart (*SINFONÍA NÚMERO 34 EN DO MAYOR* K. 338), Brahms *(CONCIERTO PARA VIOLÍN Y VIOLONCELLO EN LA MENOR)* y Sibelius *(SINFONÍA QUINTA EN MI MAYOR, OPUS 82).* Olé! No nos acompañó a la Sala de Conciertos *el musicólogo*. Quedóse en su rincón, *papando moscas* y estudiando solfeo con Bogislao, Beremudo y Leo. La Radio, ahora, nos está dando algo del *FESTIVAL DE LA*

REBÚSQUEDA: música nueva, en París, 1960: *CUARTETO DE CUERDAS* (1959) de Vandelle. *DIAMORFOSIS*, de Xenakis: música concreta realizada en 1958 con el grupo de las búsquedas musicales en París, y *VOLÚMENES*, de Mache (1960) para banda magnetofónica y conjunto de cámara. El musicólogo escucha, embebecido y turulato, y mañana nos espetará su concepto rotunto, luego de conferenciar con Leo, Bogislao y Beremundo. Pausa.

Tornemos a hacer el recuento --Baruc-- de las cosas borradas, de todas las cosas borradas, las sombras idas y abolidas --entelequias de poco momento--: Simulacros, mirajes, nonadas --Baruc--: Fantasmas abolidas. Saborosas ayer, hoy desabridas. Saborosas ayer, hoy desjugadas: con todas ellas álce el viento!. Tornemos a hacer el recuento --Baruc-- de las cosas, de todas, de todas las cosas, de todas las de meter en el archivo. Memento, memento, memento. Memento sin Nenias, sin Odas --Baruc-- y sin laude votivo: simbólicamente. Oxte, ¡oh Codas! las de meter en el Archivo. Con todas ellas alce el viento. Tornemos a hacer el recuento --Baruc-- el catálogo o nómina, el índice, el censo, la nómina de todas las cosas difuntas yacentes en el monumento. Primeramente cuanta Dómina conociera --reales, presuntas--, Cimodeceas, Amalasuntas. Las Dóminas no llegan a ciento. Una a una nómbrala y la apuntas: con todas ellas alce el viento!. --Tornemos a hacer

el recuento --Baruc-- según abecedeario? cronológico? --Nó abecedario! La de hace nueve lustros, sobre diez casi --sin descuento--. Iniciatriz del prónube, esquivo y primario, la postrimera desde Otoño (robre glabro entre-cano y entre-cobre). Si en áscuas si aún tan sediento. Salvo con esta Dómina del pobre robre vetusto, esquivo y solitario. Con todas ellas álce el viento! --Y cárgue contigo, Apolodoro! Que Apolodoro tenía ofrecido no más *pulsar la lira* ni frotar su contrabajo. Nada de poemones, Apolodoro... Canciones: canciones ligeras de fácil oír, llanas, elementales. De fácil cantar por su grácil ritmo y su ingenua melodía y sus cadencias isocrónicas y ritornelo o estribillo. Cancioncillas sentimentales, sexuales? --Si. Que las pedía la ocasión-- como consta en corónicas y las amaba, en su Castillo la castellana y en su chozo la pechera y en el camarín la altiva dama del esplín, o pasional, sensual, en gozo, la moza de cúpulas cónicas, de columnillas salomónicas, y amante del viejo o del mozo --de Santafé, Quindío o Medellín...--.

Para terminar con peteneras si se principió con seguidillas. En el camino se *enderezarán las cargas* (a partir de la próxima).

13 III 1961

XXXIX

De acuerdo con las más elementales normas de conducta y con las luces de la sapiencia milenaria que nos asiste, no todo ha de ser divagar a toda hora debajo de las constelaciones. Constelaciones que, por acá, poco o nada se dejan ver ahora, si se las vió alguna vez, pero que por ahí rotarán invisibles e indiferentes y presentes, y de nos regidoras o de nuestros destinos, mano a mano con los signos zodiacales. No todo ha de ser eso, ni supervegetar adocenados y mansuetos, despreocupados espectadores apenas de un espectáculo --que ni siquiera es un espectáculo (Goethe)--, de un cuasi espectáculo que no nos deja fríos porque ya lo estamos --y gélidos--, si antaño, si hace poco, si nunca, lo fuéramos: en jamás fríos. No todo ha de ser eso, ni dejar que se tomen del orín nuestros aceros, ni que de nuestro zancarrón roan piltrafas y hagan festín --si magro, si de ayuno-- los hambrientos de zancajos descarnados o escarnecidos, o, del escarnecido descarnado difunto, trofeo los malandrines. No todo ha de ser divagar --de veras-- debajo de las inaparentes constelaciones, si sobre --a quince cúbitos-- de la palude legamosa, del arenal, de la glera. Todo eso se quede aparte, marginado, en olvido más o menos definitivo, recoleto en su nicho, urna o bóveda. Si difunto, camino para momia, o si Lázaro cataléptico, en vía de posible, de vecina o de lontana

resurrección. Jubilante y eufórico y gayo, el melancólico arrecido, transido, como quien sí quisiera la cosa, ávido, ansioso, por más que, en cierto sentido y no propiamente el sentido figurado, abominamos de ella y nos dá en los mismísimos testimonios. Jubilante y eufórico y gayo seguiremos, a ella misma dándole, en apariencia contra toda lógica. En apariencia. En apariencia sólo, que no de veras completas, porque todo ello será para mejor aburrirnos de esta una manera, otra vez, y para óptimamente desaburrirnos de innumerables otras formas y fórmulas del llano aburrimiento cósmico, universal, total --magüer apenas si doméstico aburrimiento de nuestra imponderable, mínima persona anónima, anodina, que no anonadada--. Todas ellas, Baruc Habacuc volteriano, todas ellas, las dichas o no dichas maneras o fórmulas o formas y los modos, dichos o no, asímptotas son (tetradimensionales según presumimos) del más orondo de los vacíos absolutos anímicos y de la voluntad --ausentes ha meses-- del inerte quídam contemplativo extático --y estático-- de hoy, de ayer, de ogaño... Sí, Baruc Habacuc. El mismo contemplativo de ahora, no es un otro, es el propio de antaño, pugnaz, volitivo, afirmativo, infatigable y anheloso (o apasionado sin anhelo) y ambicioso (o ávido puro apenas sin concreta ambición) --ni, creemos, abstracta apetencia--. Quién entonces oh hadas! va a movernos ahora? --Quién, oh hados

congelados? Quién? --Quién, hora, señora floradora, embaidora Altisidora mora, falagadora poesía? --No lo serás, a juro, tú! Y no siéndolo tú, Poesía, quién, entonces? --Quién o quiénes o qué, serían esa fuerza motora, locomotora o cuerdomóvil? Pero con todas estas majaderías minúsculas o máximas --sin moraleja--, paranaderías y tergiversaciones, vamos a entretenernos --aún y de aburridos-- como unos papanatas no de los solemnes.Vamos a aburrirnos --y de sumamente aburridos-- tratando de le buscar y de no le encontrar, los *tres pies al gato*, al gato pardo, camaleopardo, de nuestro definitivo aburrimiento. O a los cuatro pies y la cola: porque el gato, el camaleopardo, el gatopardoleo de nuestro aburrimiento personalísimo, tiene rabo, y tiene cola: y si no tiene *siete vidas* --porque las ha perdido en paro-- si tiene una dilatada supervivencia matusalénica, que --claro-- aburre *hasta al gato* y no sólo al gato aburre y a la gata. Nosotros, gatos de pié en tierra, que no *gatos con botas*, nosotros los del Supremo Presidium, somos los que estamos en éstas naderías corresponsales, y en otras moxinifadas de que luego parlaremos o que pondremos por escrito. No es imposible, en teoría. Mientras tanto, los nuestros compañeros de migración y cautiverio o exilio y aislamiento voluntarios, --y voluntarios ellos también, los camaradas *JO-PE-CON*, ya que ellos también podían (de seguro, obvio) haber dejado la nuestra embarazosa

y nada divertente compañía de trapenses laicos--. Cartujos *descreídos*. --Maledictinos benedictinos rablesianos--. Mientras nosotros divagamos y perdemos el tiempo inútil en fantastiquerías, ellos, los nuestros camaradas, estudian o hacen como que estudian --ya vejancones y lerdos y entontecidos-- bajo la férula de Abdénago el Inefabale, quien *de buenas a primeras* o de pésimas y peores a penúltimas y a últimas, resultó ser o parecer un maestrazo superdotado ignoto --¡Eureka!--: superdotado, a ojo, de todas las excelencias eurísticas, didascálicas, y --en más-- del genio apostólico docente vocacional. Y ahí le tenemos, ex-cátedra, a Abdénago el Peruétano, de profesor, en el camarín de al lado --o de Aldecoa, don Matías--, rodeado de sus seis o siete u ocho docenas, largas, de discípulos estólidos. No les enseña ahora, por ahora, --Abdénago el Peripatético atáxico-- sino rudimentos, rudimentos, rudimentos. Qué más podría enseñarles el Lego benemérito? Rudimentos. Rudimentos de todo lo imaginable y por imaginar y por saber, muy ordenadamente --eso sí-- y conforme a aquesta distribución del tiempo: una hora de lectura determinada por Abdénago el Monitor, dos horas de estudio --según programa--, tres de recreo honesto en el parque vecino -el Parque de Gustavo Segundo Adolfo-, una hora de estudio en el taller, dos de lectura libre, y, luego, al refectorio --para el segundo

condumio, que el primero se hace al aire libre, en el parque, durante el recreo, después del segundo condumio y cena, música. Música ad-líbitum, y, finalmente, cada educando a su yacija. Y así cada día --sin su noche--, todos los días --sin ellas--, salvo los sábados, los domingos y las fiestas de guardar o de guardarse de ellas, y desde la semana anterior a aquesta, a la que termina mañana --es decir hoy-- domingo. Eso.

Y Giovanni Battista Pergolesi ahora en la Radio Sueca: *CONCERTINO NÚMERO CUATRO*, para cuerdas, y el *STABAT MATER*, para soprano, contralto y orquesta. Hoy es domingo, sin duda. Porque dá la casualidad de que ayer era sábado y que hoy --sin duda alguna-- es domingo! Qué cosas más raras, más extraordinarias e insólitas las que ocurren por acá, en Stockholm! Cuando menos se está pensando en él --ni en nada-- se aparece el Sábado y no a hurtadillas ni de incógnito, sino anunciado por fanfarrias estentóreas y precedido de su moroso heraldo, el enjuto barón Viernes, y, aquéste, de su jarifo corneta de órdenes y gonfalonero. Pero ni Abdénago el Calamocano (en seco) ni sus discípulos se habrán percatado de ello? Posible. Tal parece. Son tan torpes! Y nada les vamos a decir nosotros, --Bogislao el Caduco, Beremundo el Lelo, Gaspar el Congelado, Sergio el Apátrida y yo -el Lao-Leo Destituído--. Nosotros, a saber: o sea el Supremo

Presidium de La Trinca y Clan y Tribu de los *JO-PE -CON!* Nada les vamos a decir a ellos, los veteranos aprendices panglosianos: para que no nos interrumpan en las nuestras cábalas, en los nuestros concilios y deliberaciones y en la solución de los nuestros cósmicos problemas abscontos (y de ajedrez y de acertijos y de crucigramas), --primo-- y, luego, en los nuestros propios empingorotados estudios abstrusos, ya no de rudimentos, sino supernos. Estudios superiores es un mero decir. Relativamente superiores sí: superiores a los elementales de ellos los acólitos de Abdénago, infraestructurados. Que nosotros, magüer Doctos Sapientísimus, estudiamos, bajo la batuta y la férula de Maese Autodidactus Hórridus, la Cetética! La Cetética!!!. Sí, damas muy ilustres y claras! Sí, valvasores muy honestos. Sí, gentuza! Estudiamos nada menos que la Cetética! La Cetética, oh Númenes. Tres horas diarias --a prima noche, en invierno-- y otras tres horas diarias antes del desayuno, en invierno, antes del desayuno frugalísimo: seis horas diarias --nocturnas-- dedicadas a la Cetética! A la Cetética, oh Númenes, oh Donas! (Cuando no hay Concierto de Abono, o Concierto extraodinario, ni recepción en Embajada, ni agapecillo: que entonces son sólo las tres horas antelucanas). Por suerte que no superabundan ni redundan aquestos (los agapecillos y las recepciones protocolarias horrendas) ni escasean aquellos, los bienhadados conciertos.

De aquellos, es decir de estos, los conciertos, hubo, en la semana que ahora se fina, dos óptimos. Dos óptimos conciertos, a fé de Apolodoro! Después del para nos excelente concierto dirigido por Sir John Barbirolli, el *PEQUEÑO VESUBIO* --de quien ya parlaríamos, creemos--, vino ahora (y por segunda vez en este año) nadie menos que Pierre Monteux, con sus ochenta y pico --y largo el pico-- de años, con su facha de jefe de estación ferroviaria pueblerina o de escribiente de notaría, sus bigotazos caídos de diminuto Vercingétorix --regordete y bonachón (Bonachón) y no muy expedito de piernas, y su batuta de sortilegio y de hechizo!--. Se escuchó esa vez: la *PRIMERA SINFONIA* de Beethoven; los *TRES NOCTURNOS* de Claudio Aquiles Debussy, y la *SEXTA SINFONÍA* de Chaikovski (la *PATÉTICA*). El segundo óptimo concierto de la semana estuvo *a cargo* del Conjunto Alemán de los Solistas Bach dirigido por el profesor Helmut Winschermann. Y la Magna Obra presentada por el Director y el conjunto de Ases, fué –regocijáos de saberlo o afligíos de no haber estado presentes-- *EL ARTE DE LA FUGA*, de Juan Sebastían --claro!--, en arreglo o versión o traducción instrumental del propio Director del Conjunto y profesor y solista Helmut Winschermann. Acertadísima y muy bien lograda la forma de *realización* adoptada por el sabio musicógrafo mencionado: violín, viola d'amore, viola, violoncello, contrabajo, cémbalos, oboe d'amore,

corno inglés y fagot. La maravilla, oh Donas! El prodigio, oh Valvasores! aquesta cosa grande: *EL ARTE DE LA FUGA* de Johann Sebastian Bach. Entendemos que no se ofrece muy frecuentemente su audición en Conciertos. Conocíamos una porción de la obra, para Cuarteto de cuerdas, en grabación gramofónica que llegó incompleta a nuestras manos (y a nuestros oídos) y hace años de años. De las 18 partes de que consta --según entendemos--, la última: *FUGA A 4 SOGGETTI*, se omitió. Como ignoramos, tánto como el sueco, el alemán --fuera de que somos poco preguntones-- no averigüamos el porqué de la omisión interrogándole.

Y, ahora, a continuar con la Cetética. Nuestro profesor, Maese Autodidactus, nos dice que la Cetética es el método empleado para descubrir la razón y la naturaleza de las cosas. La Cetética no es una Ciencia, entonces --velay! sino un mero método de investigación, de inquisición (etimológicamente?: dígalo el profesor López de Mesa). Viene de *Ceteta,* inquisidor. Como no somos cetetas o cetétas (es *inquisidores,* en su sentido peyorativo histórico o aún vigente --helás!--), decimos sólo que nos daremos al estudio de la Cetética (método precartesiano) como antesala: --luego, ya doctorados o licenciados, emplearemos el método con fines muy ambiciosos--. Aunque provectos, vetustos, teóricamente seniles,

la agerasia está con nos, viejos apenas pintones en la práctica: no somos, pues, viejos verdes, sino maduros viejos, por suerte no caducos, no seniles cumplidos: en concepto de nuestro médico de cabecera, el Rector Magnífico de la Facultad Médica de Korpilombolo, cuyos ciento once años son garantía de acierto. Y continuamos con la Cetética. Buenas noches. Y... Salud!!

20 III 1961

XL

No por culpa o por gracia, sólo, de la Pereza, de la Pereza de öro y de adamantes y de somortas y hefestitas, de la Pereza mirobolante, --y no hay que olvidarse nunca, en jamás, oh laicos, oh legos, oh estólidos!--, de la Pereza, que además de ser de raso o de gamuza, según lo dictaminó antaño un cierto ex-poeta turulato, es --por contera y remate-- del más incoercible humor tenaz (como entelequia indómita, invicta, siempre pugnaz): magüer inerte, pasiva. --teóricamente--. En concepto de Apolodoro.

Antes de aquéste paréntesis, nada se ha escrito ni pergeñado, ni nada se había pensado escribir, durante toda la actual, aún intérmina, semana abominable, hórrida, horra, vacua entre las más vacuas, innocua, nula. Porque toda ella ha sido dedicada --sin premeditación--, dedicada, sí, automáticamente, y sin

previo propósito, y sin descanso, pausa, vacación, recreo o interludios entreactos, y por la cuenta y razón de la desarticulada y heteróclita pseudo Directiva Gestora del Equipo o Equipejo y trinca de los otrora flamantes *JO-PE-CON*, venidos hoy a muchísimo menos que a infra-míseros, miserables --con diploma-- *JO-PE-CON* de recua. No por gracia, mérito, de la Pereza, o por demérito o culpa suya, lo ya dicho, sino también por lo empezado a referir, tartamudeando, y que se itera y continúa: Nada, nada se ha escrito en la abominable, aborrecible y malhadada semana, porque todo el hórrido hebdémero se empleó en la búsqueda de una solución, ojalá rápida --y acertada o no muy torpe-- de un máximo, un mayúsculo, si mínimo, si diminuto, si enano problema o problemilla del Supremo y de su empingorotado presidium, relacionado --el problemilla o problemonón-- con el su (del Equipo en pleno, principales y suplidores) breve futuro próximo inmediato. Breve, porque ya estamos *sobre el tiempo*: jugando horas extras complementarias, adicionales, tomadas en préstamo a Kronos. Relacionado, el problema, con el futuro venturo vecino y con la ubicación telúrica inmediata y primerísima --a partir de muy pronto-- de la Sede y Corte del Equipo, de sus tan desintegrados integrantes, ya titulares y Próceres, ya adláteres y de relleno. Porque parece ya seguro, irrevocable, que ni el Supremo, ni el orondo Presidium soberano, ni el

grueso del grupo --o sea la reata subalterna-- permanecerán, permanecerá, permaneceremos muchas semanas más en Stockholm sobre el Melaren o en sus vecindades próximas o distantes. La reciente, resurrecta *NEO-ESTAFETA DE STOCKHOLM* (soto el signo saturnino, soto nuestra responsabilidad irresponsable y sonriente, y soto nuestra firma anónima y esquemática) no alcanzará, pues, --pues, como decimos en la Montaña-- muy larga nueva vida, con esa enseña vetusta, ya que pronto, quizá muy pronto, *alzaremos el vuelo* o *levaremos anclas* o calzaremos nuestras sandalias de cuero crudo --ex-coturnos o abarcas-- y nos marcharemos paso a paso, piano piano (pero no por entre las tiendas y los ventorros y tascas de la ruta). Pian-pianino, paso a paso, si peatones, porque no llevamos prisa ni cargamos afán, pero si traemos con nosotros un cierto incipiente principio de precoz reumatismo prematuro --a no dudarlo, dada nuestra agerasia--. Fuera de los de Serranilla, Roncador y Quitasueño, mentadísimos cayos o callocidades celebérrimas, que nos fastidian de vez en vez. Pero si la benemérita --y no en broma ni por zalamería-- *HACHE-JOTA-CE-KA* lo desea o así lo acepta, seguiremos con el *CORREILLO DE LA CULTURA* --el correillo nuestro, autodidactas-- y con Sede ambulante. Con Sede ambulantísima. Con innúmeras Sedes movibles, transitorias. Como que proyectamos e intentamos parar no largo tiempo en cada sitio --una

quincena o dos o tres-- y andar de sitio en sitio, girovagantes desbrujulados, casi que a la ventura (y no en pos de ella y a su caza, ni de la aventura elata, ni de la aventurilla). Un poco al azar de nuestro capricho veleidoso, tornátil, voluble --oh Veletas Inmóviles!-- (y de nuestras posibilidades numularias) y del interés o de la hartura que nos suscite cada burgo, cada urbe, cada imperio, cada aldehuela o caserío, cada ubérrima región, cada desierto, oásis, emporio, rastrojera, islote, ínsula, duna, fiordo, caleta, ponto, lago, charca, palude y río o arroyuelo. La decisión --no obstante ser tan soberanamente irresolutos-- ya está tomada: si fuera cicuta ya estaría bebida, hasta las mismísimas heces. De viajar hemos, y pronto los anclados, los al pairo, los en carena! De viajar, sí, que estábamos en vía de tornar a ser los fondillones sedentarios que fuimos durante medio siglo (y pico: y largo el pico). De viajar hemos, ea! arréa! --Pero, hacia dónde? Hacia dónde, primeramente? (empiezan ahora a surgir los sub-problemillas). Y, hacia dónde, Meseres? Y, luego: qué hacemos con la impedimenta? (segundo sub-problemilla, y piramidal e ingente aquéste --en apariencia minúsculo también-- y máximo: el sub-problemilla de la impedimenta). Reside allí, está allí, en ella, el segundo sub-problemilla. En la impedimenta: en los trebejos, en los atejos y aparejos, en el lastre, en la rémora parásita, en el *exceso*

de equipaje. Qué vamos a hacer, oh Númenes! oh Daimones! con tanto *papelamen* impreso, dactilografiado, manuscrito o garrapateado? Con tántas gramofónicas lúnulas de ebonita o vinilita? --sin hablar del magno engorro, el engorro del mueblaje: muebles, muebles, muebles para ene más uno. Para ene más uno: aunque no somos sino uno, y Ene-Ene por más señas, de lo más anónimo. No somos sino uno mero (rodeado, sí, de Dobles, Otros-Yóes, entelequias míticas, y de Sosías pigmeolénicos. Sí, eso sí, de todas veras). No somos sino uno merísimo, en puridad de exactitud: y Nos, el Quídam Ene-Ene, no ocupamos sino una yacija --a menos que haya algún invitado huésped peregrino a quien haya *cogido la noche* o agarrado *la turca.* No ocupamos sino una yacija, una única silla, y el lado uno de los dos angostos de una mesa gigante (o quier mesón). El lado de la mesa destinado a la manducatoria y a la escribanía a mano o a dedo --porque somos monodactilógrafos--. (El resto de la mesa está cubierto de o por los libracos y papelotes que no caben ya en el suelo, en las otras yacijas, en las otras sillas, en el diván, en la mesilla de centro, en el armario-cómoda y en las butacas). Ah! olvidaba uno de los butacones, un sillón de velludo, el destinado por nos a Nos, para la lectura de las obras maestras y de los novelones y novelines y la audición de las músicas magas, embaidoras, y para el cavilar, el idear,

el soñar y el fumar --si desvelado, si insomne--. Nos vamos, sí, nos vamos todos: los Búhos, los Pingüinos, el Albatros, el Cuervo, el Buitre, el gerifalte, el papagayo y el *pájaro carpintero*. Y todavía no sabemos ni cuándo, precisamente, ni a dónde iremos primeramente: al Norte rútilo brumoso? Quizá no ahora por lo menos, en esta época de frío seco y de crudos ventarrones venidos del Bóreas. --Pero vamos a dejarlo de lado--, a marginarlo, a posponerlo: el minúsculo o magno problema dejado para futuro. Hoy por hoy, oh Númenes! (luego de no haber escrito ni un monosílabo durante la semana abominable, ominosa) vamos a ensayar una serie --o su conato o remedo-- de los nuestros garrapateos habituales. Decimos... si ello es posible, que parece que no: pues nos estábamos olvidando de la Cetética. De la cetética también? Y de qué nó, los amnésicos-tipo? En efecto, suponiendo que demoremos aún en Stockholm un cierto lapso adicional: unas contadas semanas más: Ya, sin tener que pensar en si demorarnos o no, todavía, por acá, empezaremos a liquidar, a ir iniciando el ir liquidando pequeñeces y naderías de las más diminutas. Una de ellas es el cursillo, principiado ha poco, de la Cetética. Otra de ellas, es la de contestar acumuladas cartas pendientes --porque, aunque poco se nos escribe de Colombia, no faltan epistolillas de otras partes del Viejo y del Nuevo Mundo.

Otra de ellas, de las pequeñeces por liquidar, es el de las *OBRAS COMPLETAS* nuestras, editadas en la Villa de la Candelaria hace ya un año y de cuya suerte no tenemos ninguna noticia. Los ejemplares de ella que recibimos --treinta y uno-- (a cuenta del centenar convenido) ya los distribuímos. Salvo cinco que conservamos por ahí, ya castrados de erratas, en espera de que pensemos en a quienes endilgarlos. Ilya Ehrenburg recibió el suyo y nos escribió muy cordial esquelilla. Los treinta y un ejemplares no valen nada y el resto de la edición seguramente vale menos (con el lastre de las erratas!). Todo no vale nada*,* etcétera y etcétera. Alguien lo dijo o lo escribió, en las mocedades de este siglo. Oxte pequeñeces y naderías! Oxte liquidaciones mínimas míticas! dejémosnos de las tales por cuales, como nos dejamos, hace rato, de eso de los nuestros cacareados próximos viajes y ambulaciones --peripatéticas, icarinas o pónticas-- y prosigamos con el *CORREO DE LA CULTURA --ESTAFETA DE ESTOCOLMO SOBRE EL MELAREN*-- mientras se llega el día y ocurra la movilización, de la guisa que ella sea: Con la nuestra filosófica lentitud búdica para pensar, nuestra indolencia vegetativa, nuestra dejación, nuestra ignavia, nuestra total desidia, que se acusa y relieva más aún si se trata de resolver algo concreto, nuestra inercia, nuestra estática, extática acinesia gautámica, que espántase y sobrecógese ante la perspectiva de tener que seleccionar y luego que embalar los libros

de no dejar derelinquidos, los papeles, los discos gramofónicos, los trajes, las ropas blancas, el *cúbilo inmortal* de Marras, las pipas para los cigarrillos o quier *boquillas* (chinescas, niponas, indúes, griegas, tudescas, turcas), las estilográficas y los bolígrafos (ex-péñolas) a más de las otras baratijas de bazar o de zoco o de anticuariato y de los innúmeros embelecos y garambainas aposentados en el cuchitril o cubículo u osera o leonera o bicoca o habitáculo o *CUARTO DEL BÚHO* o *CUARTO DE SAN ALEJO:* en la pancaótica Sede y laberíntica y babélica y babilónica de los *JO-PE-CON* benemeritísimos. Vamos. Vamos. Vamos. Siempre *vamos!* Vamos a ver, --a saber--, oh Arúspices! oh Magos! oh Videntes los más linces y zahoríes! Vamos a que nos digáis, oh sapientísimos Amautas!, quién demonios, quién Luzbeles y Satanes y Mefistofelillos sería el capaz de poner orden en aqueste Maremagnum más embarullado aún que nuestra sesera y sede del disparatorio anárquico geroglífico, críptico, de nuestro Pensatorio errático, inconexo, antilógico, vacuamente apocalíptico, vaciamente enigmático, quimérico, abstruso, absurdo, --yermo sajara--, glera: el mismísimo lleco. Quién? Quién el capaz de poner orden en esta barahúnda? En este bric-a-brac pandemónico inextricable? Fuera de los demonios mentados, ni el propio, ni el mismo Abdénago inefabale, con todo y ser él (mejor que su antecesor, el lelo de Beremundo,

destituído por inapto y por inepto), Abdénago, el paciente, el metódico, el sumiso, el mansueto factótum del Equipo. El Factótum: nada dinámico, velay! nada Fígaro! Abdénago, el Factótum de La Trinca. De la Cofradía entregada al *farniente,* al ocio deleitable, a la vagancia suntuosa. Pero el buenazo o el bobalicón de Abdénago carece de imaginación y de criterio y de iniciativa. Y de ambición. El oro, motor de la inventiva del otro factótum, del disolvente Fígaro, le importa un bledo, no le interesa o seduce al Inefable. Habría que ponerle a Abdénago --nuestro romo factótum-- un Monitor, un Guía, un Maestro Director y Concertador electrizante, cesáreo, napoleónico. Y entre toda la plana Cofradía, entre toda la adocenada Trinca, entre todo el caduco Equipo, no habrá nunca quien agarre la batuta... Etcétera. Porque ya basta por hoy. Buenas noches incógnita, incógnitos! Abur!

27 III 1961

XLI

Primeramente, buenas noches, Alegría. --*Lo demás es silencio*, como en *HAMLET:* para no mencionar para nada al *REY LEAR*--. Si no precisamente para lo utilizar --como se deducirá más adelante en vista del uso que se le dará--, para emplearlo en algo, en algo distinto al sólo descontarle baladíes minutos a las horas y horas vagas a los días en blanco que suma y totaliza el

Magno Puente, para emplear en algo de ninguna valía --así mismo--, gastaremos, empero, ese luengo lapso con un fondo musical, un decorado improvisado de fáciles lecturas ligeras, y un sub-fondo ominoso, acerbo, arrecido, plúmbeo: el de la nuestra estoica angustia cósmica, de escépticos filósofos, y el de nuestro particular vacío, absoluto, total o cuasi total, y que nos es indiferente. Sí. Gastarémoslo --ese tiempo-- perseverando --a trancos truncos-- en la nuestra obsoleta y mansueta (presunta) e indiscreta Grafomanía monologante monotemática (un siete y medio por ciento) y sintemática (en el noventa y dos y medio complementario). El Perenne Soliloquio del Dislate, siempre iniciándose, nunca concluyéndose. Jamás logrado, siempre en balbuceo, en tartamudeo proloquial inmaduro, fallido.

El Magno Puente Pascual Escandinavo es un puente que estriba largo: de miércoles a martes, y cuya luz cubre del jueves al lunes, inclusive: porque, por acá, el *lunes del zapatero* y --ergo-- el zapatero, son universales. Cerrados, durante el puente, todos los colmados, abacerías o comercios de comestibles --fiambres o no-- y de bebestibles, aún de los de baja graduación, y, obvio, cerrados los restaurantes y los *almorzaderos* (paramunos, también) más o menos automáticos o de auto-servicio..., es necesario apercibirse (con anticipación) de *municiones de boca*

y de vientre, y de las otras municiones cordiales, potables --también de boca y vientre y del espíritu sedientos--. Municiones diversas, de boca, almacenables en el frigidario, para --a base de ellas-- darlas luego de improvisados Vateles. Pero lo que es de paciencia, de mansuetud, de quietud, de soledad y de silencio, no habemos menester aprovisionarnos ni preveernos, que de todo ello tenemos repletos los silos y las trojes y las cavas. Consta de autos. Pausa.

Las calles próximas vénse --desde la nuestra atalaya-- solitarias y cubiertas de nieve, y así estarán las que no vemos. Las que no veremos, como que no saldremos de nuestro escondite. No pues, recoletos, tendremos de buscar, entre las muchedumbres el aislamiento otro, el otro, como solemos, para en ellas, entre ellas, concentrarlo, concentrarnos, egocéntricos. Nos bastará nuestra soledad a domicilio, pues no saldremos del cubil, ni, menos, de nosotros mismos, herméticos. Haremos escapatorias vagabundas de minutos, para gozar del frío ambiente boreal y ventearnos. Por lo demás, trancarémosnos por dentro --como don Ricardo-- los eremitas, y dejaremos transcurrir los cinco días del magno puente de marras y de los usos luteranos oficiales. Salidas breves súbitas, rápidas escapadas --una o dos, a lo sumo, por día-- y en consecución de la prensa periódica (francesa y sueca) --Aquélla para leér lo de

leer que no es mucho, para enterarnos de las noticias de las noticias internacionales (las políticas que nos interesan harto poco y las deportivas) y para solucionar los crucigramas --que somos crucigramaticólogos empedernidos--.

Aquésta otra, la sueca y local, para seguir al día el Campeonato Mundial de Ajedrez: --ya nuestro sueco alcanza para mal entender los comentarios y un poco mejor los análisis de las partidas (a cargo del gran maestro el grueso Stahlberg), y para conocer las programaciones musicales de la Radio. El ilustre amigo Mijail Tal está por debajo de sí mismo --*bajo de forma*-- hasta ahora. (Llevaba ayer 2½ por 4½ del ex-Campeón Botvinik). Nosotros pensamos --porque aún solemos pensar en los instantes lúcidos-- que ha de recuperar el *terreno* perdido y de ponerse en ventaja. Claro que no sabemos por qué. Será apenas un buen deseo y otro pronóstico nuestro fallido.

Persigue el Signo Protervo al Exilado? Todos los nuestros proyectos y planes abiertos, los nuestros deseos íntimos, los nuestros mejores propósitos e intenciones, los echa por tierra la incomprensión, la insidia y el rencor abyectos, solapados de unos --egoístas-- y la débil voluntad complaciente de los otros --altruistas?--: *Persigue el Signo Protervo al Exilado!*

Como hace un frío de los más *gélidos* y ventosos últimamente, aún en medio de los días llenos de *azul y de sol*, y como por las noches --a menudo-- nieva, pues no asistiremos en comunidad, esta noche, al templo de San Engelberto, a escuchar y presenciar, en vivo, LA PASIÓN SEGÚN MATEO, de Juan Sebastian Bach, porque --no por la nieve posible, que va!--: porque la transmite la Radio Sueca y así la escucharemos desde la alcándara y refugio, fumando, y entre sorbo y sorbo de moka, de Burdeos, de Orvieto, de Borgoña o de vinos del Rin y del Mosela, o de Cognac o de Aquavit. --Ello será hoy, viernes (como es, de bola a bola, obvio) LA PASIÓN SEGÚN MATEO y según Bach esta noche, de las 7 y pico a las 10 y pico: no lo olvides, Apolodoro! Ojo al Omega!. --Porque Apolodoro es el Mago del Horologio al par que de la Brújula-- (y el que *recibe las bofetadas* metafóricas). Ya, el año pasado, la vimos y escuchamos --en vivo-- y en el mismo luterano templo mencionado, y sin fumar, ni Abdula, y en medio del gentío abigarrado, seguramente un gentío más de creyentes o crédulos y devotos, que de melófilos, en su mayoría. Sí. También escucharemos hoy, antes y después de la PASIÓN, músicas grabadas, diversísimas y no pascuales, entre otras, algunas de ellas, las que ayer adquiriéramos en previsión del Magno Puente: municiones de oído y gaudio. Nos proveímos de ello ayer, así, y eclécticos retrasados, no esnobistas

memos: Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Rimski-Korsakov, Mahler. Una *SONATA* de Wolfgang, dos *SONATAS* de Ludwig, una *SONATA* y el *QUINTETO DE CUERDAS* --único-- de Franz Peter, el *DOBLE CONCIERTO* --cello y violín-- y las *VARIACIONES SOBRE EL CORAL DE SAN ANTONIO,* de Johannes (el otro *barbuchas* de Marumén), la *SHEHERAZADA* (todavía!!!) de Nikolai, y la *SINFONÍA CUARTA* de Gustav, el físico *otro-yo* de Leopoldo de la Rosa. Las cuatro *SONATAS* dichas, tocadas por la pianista Clara Haskil, fallecida ha pocos meses, precisamente un mes antes --exactamente-- de cumplir los sus gloriosos sesenta y seis años: los mismos que quizá tampoco llegaremos a completar, a totalizar nosotros, por más que faltan pocos meses para ello. Hay en la carátula de la una de las sus grabaciones (la de las dos *SONATAS OPUS 31, NÚMEROS 2 Y 3,* de Beethoven) un retrato suyo reciente, que es, mismamente, el propio de la tercera y la más joven de las tres divas cárites, el de Aglaé (el de Agláe dentro de veintiocho años, digamos). La propia Agláe, en anticipada imágen próxima, en el tiempo, distante ya, en el espacio, como todas las otras Gracias --más o menos Divas--.

Le sacaremos, oh Titanes Laboradores! algunos ratos, pocos, al No Nada Hacer Util, es decir al Si Hacer Garabatos y urdir majaderías sintemáticas monologales, para dedicarlos a la metódica dirección (de acuerdo entonces con la Cetética y ya dentro de la

Propedéutica archivadora) --desde el butacón-- de la iniciación y puesta en marcha (por virtud de Abdénago, ejecutante) de la clasificación, escrutinio, calificación, avalúo y eliminación de los nuestros trebejos menores y aparejos, y de nuestros trabajos --nada hercúleos-- (aquéstos por mano y criterio de Beremundo, el Lelo, ad-referéndum, por las dudas). De nuestros trabajos modestísimos, si éllos son tales y no otros tántos trebejos mínimos, baladíes, de tirar a la caneca. Los trebejos acumulados, hacinados aquí y allá y acullá --como así mismo los trabajos *intelectuales*-- por todos los rincones, las esquinas, las sillas, los sillones, las mesas (el mesón y las mesillas) y de los cuales --los trebejos-- algo más de las dos tercias partes son de obsequiar --pero a quién?-- o de echar al depósito de los desperdicios, al foso de la basura. Los trebejos, decimos.

Atención, vocea Apolodoro! Empieza, pues, en este momento la *PASIÓN SEGÚN MATEO*, de Bach, luego de resonar los carillones luteranos del templo de san Engelberto. Pausa. (Salud! oh Bach!: arroyo a quien nadie osaría, estólido, decirle *APRENDIZ DE RÍO*). (Si Beethoven es el *OCÉANO DE LAS TEMPESTADES*, Bach sería el *OCÉANO PACÍFICO*. Profundo pensamiento de Palamedes).

Y los trabajos? Qué se ha de hacer con ellos, don Mandamás? Tres tercias de lo mismo: los hay (todo es eseíble!) de conservar (atunes en lata o baratijas de latón en joyeles de terciopelo) --aunque apenas en planeación, abocetados--, los hay (quizá!) de poner o meter en cuarentena, y los hay de incinerar o destruír de otro modo, o de echar a la caneca, otrosí, pedaceados o no. Y quién es, quién sería el Papá-Gallo que haga, que hiciera entrambos escrutinios clasificantes o clasificaciones antológicas? Porque en la nuestra neo-Arca, en nuestro Zoológico, tenemos también un Papá-Gallo a más del Papagayo de plumaje gayo. A uno de los dos omitimos citar *la vez pasada*, y así mismo nada dijimos del Onagro, del Camaleopardo y del Puerco-Espín. (Y, con perdón, del Verraco de Guaca, del Jabalí Padrón de Heliconia). Pausa. Libación.

Y vuelta atrás: --Y entre toda la plana y roma y rala e intonsa Cofradía --decíamos anteayer--, entre toda la adocenada, isocre, átona Trinca de peruétanos, entre todo el melancólico, el claudicante, el senil, el caduco Equipo de cacoquimios, no habrá nunca --ya!-- quien caracoles agarre la batuta. Quien agarre la batuta a derechas o con la zurda (y menos aún con las entrambas manos) y ponga a funcionar al abúlico, apático Abdénago enervado. Decididamente *no hay con quién*. Qué cáfila de zangolotinos! Qué taifa de

papanatas a la deriva! Oh! qué recua! *No dejes para mañana, etcétera y etcétera*, dice la Oronda Sabiduría de las Naciones. Pamplinas! Moxinifadas! Tontería! No dejemos nada, nada, oh Cómplices! oh Encubridores! oh Paniaguados! para mañana, sino --y Todo si es posible--, para el pasado mañana el más futuro remoto, para el venturo y antepenúltimo, o sea para el mañana Cero y víspera del cacareado viaje novísimo de los migratorios sedentarios, siempre anclados, al pairo y en su sitio. La víspera misma del Viaje, y no antes, (del Viaje-Preludio del Definitivo), le daremos instrucciones muy detalladas y precisas a Abdénago, y se las daremos por escrito y en letra *grande* que no en letra menuda. Al pánfilo de Abdénago, sí (que los demás somos peores de inútiles y más dados a la holganza). A Abdénago, a quien dejaremos en depósito, en prenda, en rehenes, despidiéndonos de quien sea menestar conforme al Protocolo, y rodeado de *corotos* por todas partes, en la península escandinava, y encargado de la impedimenta. Rodeado de *corotos* por todas partes *menos por una*, por la cual se une Abdénago al *butacón de velludo* (o *camino de terciopelo*) que le adjudicaremos o le cederemos en usufructo.

Y no más divaguemos hoy --ni mañana, ni nunca, ojalá!--, oh Digresores sempiternos recalcitrantes! oh Campeones truculentos inverecundos de los Grandes Paréntesis! Los grandes paréntesis tangenciales que, a su turno, encierran otros paréntesis de menor longitud, a más de los *entre-guiones* y de ciertas taraceas igualmente fuera del cuento, del cuento sin asunto ni moraleja. Pero sigamos. No! No! No! Que por hoy basta! Ya seguiremos otro día. Buenas Noches, Alegría! Oxte, miserias!

3 IV/61 (copiado)

XLII

Como la vez pasada paramos en seco porque nos íbamos *pasando de la raya*, vamos a tratar de reanudar retrocediendo unos pasos, repitiendo unos renglones a partir de los *entre-guiones* y de ciertas taraceas y embutidos igualmente fuera del cuento, del cuento sin asunto, sin argumento, sin desenlace ni moraleja ejemplarizadora. Pero sigamos. Pero sigamos impertérritos soliloqueantes, monologantes monocordes, así sea divagando aún, disparatando aína, vacíos, horros, siempre *en Babia* --que no ya en la Luna, la ex-Luna de los poetas, antaño, conejo de laboratorio, ogaño--, siempre *en Babia* y por los celebérrimos *cerros de Úbeda* tan puestos en evidencia. Sigamos, tercos, en el *CORREO DE ESTOCOLMO*, si demoramos por acá, supérstites, un tiempo, o en el

CORREO DE LA CULTURA, ambulatoria --si proseguimos migrando--. De la ambulante Cultura cuasi o semi improvisada --manes de la intuición o de la *infusión!*-- o lograda a base del mero olfato, por arte de birlibirloque o a puro ojo, por azar fortuito que ocasionara el hallazgo del placer generoso, del *placer* aluvial o de veta y filón, el tope con el vellocino áureo o del plúmbeo vellón o del bien mostrenco. Bien, pero bien mostrenco el pobre! --O del despojo derelicto (el despojo *derelicto,* sí, mejor al oído no sordo y para el gratuito latinista no obtuso, el latinista lógico, así seamos lego y laico e in-albis..., que el *derrelicto* de los Académicos fósiles o momias o fiamabres o en cierne): del despojo derelicto --sin valor numulario-- y de nadie y de todos, lanzado, aventado contra los arrecifes y acantilados por la procela y por la resaca al playón..., o *que a la orilla botó el oleaje*, como dijo alguien: un marino mediterráneo, andícola. Pausa.

La *PASIÓN SEGÚN MATEO* y según Bach, la escuchamos anoche, conforme a nuestro propósito y al oportuno aviso del Mago del Horologio. Anoche: porque hoy empezó el mes de Abril, antaño *gayo e ledo* mientras que *hoy quién sabe*. Luminoso presentóse y ledo y gayo abril, en Estocolmo, por modo que hoy salimos de nuestro retiro y vagamos sin derrotero algunas horas por las rúas solitarias.

El ilustre amigo Mijail Tal empieza a recuperarse. Ganó ayer rápidamente en 29 movidas fulminantes a Botvinik, la octava partida, acorde con nuestros pronósticos.

Ahora se canta en la Radio Sueca: y son canciones, letra y música, del típico Carlos Miguel Bellman, que cada vez más nos agrada. Bellman personifica --en uno de sus aspectos-- una de las mejores y más brillantes épocas de la cultura sueca, europeizante, afrancesada: la de los fines del siglo 18, cuando Gustavo Tercero Adolfo, el de *EL BAILE DE MÁSCARAS* no sólamente. Gustavo Tercero el irrespetado, en mármol, por las gaviotas... (y quizá también por el escultor). Menos mal que la estatua del Mariscal Michel Ney es obra, y bella, de Rude, y de bronce, no vulnerable por los *excesos de equipaje* de las palomas cambronnianas irreverentes. Quién dijo Maza? Olé, don Hermógenes!.

Vagamos entonces hoy, primero de abril, por la calle Bannér, por la avenida Narva, por la calle Linné. Al regreso, por la avenida Carla, pasamos por la calle Tysta. Tysta es silencio, en sueco. Pero Tista es también Juan Bautista: y, para nos, la calle única que en Estocolmo lleva el nombre del gascón Bernadotte. Vivimos cerca de la calle de El Silencio, de la calle Bannér y del parque de Gustavo Adolfo: Gustavo

Segundo Adolfo, el segador de las huestes papistas con el su falce cesáreo, según dijo una vez el Ex-Vikingo.

Con la venida de un trio de amigotes visitantes: un mexicano, un venezolano y un napolitano dados a la literatura y a la música y no poco al vino --y a lo en que estamos pensando, se suspendió lo que se iba trasladando del boceto manuscrito... Y lo extraviado apareció ahora: sobre ello había caído un alud de papeles y de libracos. Alud desgalgado --se supone-- por haber tropezado con él uno de los visitantes. Mientras el extravío tratamos de reconstruír la tal moxinifada en conversación con un colega: Ibamos entonces, oh Polibio!, en que Tysta, en sueco, es Silencio. Por consiguiente Tysta es, como tu ex-camarada Harpócrates, símbolo, emblema de la mudez? Nosotros no lo sabemos. Talvez Baruc... Pero Tista --ya en andino-- es, otrosí, en confianza, el nombre del otro gascón nacido en Pó. Coterráneo, pues, del muy ilustre Enrique Cuarto, el Bearnés: Y, para nos, inter-nos, la sóla calle que en Estocolmo lleva el nombre del muy aprovechador de Juan Bautista Bernadotte. --Sí, Polibio: Vivimos cerca de la calle del Silencio --puesta así en honor de nuestro ex-caro Harpócrates o del otro bearnés?-- y del Parque de Gustavo Adolfo el Grande y de la calle de Bannér, en la avenida de Karla --a lo peor Karla no es ninguna

Carlotita--. Bannér y Torstersson y Königsmark y Wrangel, epónimos generales suecos, oh Polibio!

Luego habíamos empezado a escribir algo, que hemos resuelto censurar y dejarlo --una vez concluído-- para nuestras *MEMORIAS PÓSTUMAS* o quier *CONFESIONES* a la Juan Jacobo o quier *DIARIO* íntimo a la Jules Renard o a la Paul Léautaud... Y qué?

Pensando un poco más, y más en grande, y divagando un poco menos y en diminutas cosezuelas. Aterrizando, normalmente o de bruces, en picada, o saliendo, surgiendo, brotando de la espelunca a la llana superficie abierta. A la corteza telúrica. Icaros desalados o Lázaros resurrectos o desletargados ex-catalépticos. Caídos de las nubes o manados del soterraño pozo. Porque ya pasa de mórula y va para largo el vágulo interludio, el episódico entremés neblinoso, absurdo, más vecino del caos de la insensatez bobalicona que del manso Leteo de la locura liberadora.

Pensando un poco (no obstante lo que dice Juan Jacobo), pensando un poco, ya desasidos de capciosas mallas frías y de falaciosas redes toscas, muy más imaginadas o supósitas que reales, surgidas de la morbosa hipersensibilidad lancinada, acicateada,

socarrada. Nada! Nada! Dejémosnos del monólogo sempiterno!

Por lo demás, se nos puede aplicar --dice Polibio el Erudito improvisado-- lo que Jorge Mey anota, parlando de Rousseau: *Reencontrar la continuidad viviente de la existencia de un hombre no es, jamás, cosa fácil. En el caso de Rousseau, la empresa se ha tornado más difícil aún, por el mismo cuidado que tomó él de facilitárnosla. Que no se vea en esto una paradoja. Al contrario: como la mayor parte de los hombres que han hablado mucho de sí, Rousseau ha terminado por llegar a ser la víctima de su propia leyenda y el prisionero de la imágen que él ha dado de sí mismo.*

Algo parecido ocurre con nosotros, magüer pigmeos --dice Polibio--. Nosotros (guardadas las proporciones de persona y de escritos: de personaje y personeja, de *OBRA* --con mayúscula-- y de Nonada) hemos hablado --como Rousseau-- durante toda la vida, siempre, de nosotros mismos o en función de nos y de nuestras pequeñísimas fabulaciones y de nuestros ingenuos mitos. Siempre hablamos de Nos: pero --claro-- anti-Narcisos...

Silvestre (un otro nuevo amigo recluso, socio de la Trinca), un otro viejo conocido desconocido: conocido de Nos, por su ejemplar misantropía, su hurañez comprobada y su rusticidad impecable. Es un otro Polibio!. Silvestre háse incorporado a las nuestras

desmedradas huestes solitarias, en carácter o situación de neófito, de oblato, de aprendiz y de meritorio. De aprendiz? De Aprendiz de Brujo? Nó que nó! De aprendiz de Cétetica, de propedéutica general --elemental--, de bodomiática y de crucigrametría comparada. Vino a la nuestra Sede y Corte y Clausura trapense unas trece o catorce semanas después del arribo de nuestro camarada Polibio. Y Polibio llegó a nos con el año nuevo: un minuto antes de la fuga del año viejo golpeó a nuestra puerta o quier poterna. (Había salido del extremo septentrional de Groenlandia, de incógnito, tres horas antes: la aeronave hizo escala en las Lofoden, y por poco lo joroban los de la Aduana: que traía para Beremundo una barrica de *resacado* hiperbóreo). Pero parece que el camarada Polibio se nos va y muy presto: no está contento --pero nada-- con nuestra compañía (salvo con la de Beremundo). En realidad, los demás somos (ya que no lelos como el mentado) sumamente taciturnos, poco agradables, nada simpáticos ni atrayentes con mucho imán, no: antes bien repelentes, bien repelentes, por la nuestra adustez y nuestra sequedad, cortés, pero no zalamera ni ajonjoleadora, que no por culpa de nuestra insularidad inhospitalaria --presunta--. Y Abdénago? Continúa, el bolonio, continúa entrenándose para mejor cumplir sus funciones futuras, próximas ya. Abdénago, el otro Lelo, está totalmente de acuerdo con Juan Jacobo

Rousseau (así como Silvestre y Beremundo): *El hombre que medita es un animal depravado*. Y volviendo al hito o moto o mojón: Pensando un poco, meditando un poco (no obstante lo que dice Juan Jacobo, por más que no somos depravados confesos aunque de tales convictos), pensando, meditando un poco, y ya otra vez sonrientes y socarrones: Convendría...

Hubo una no tan breve pausa, para escuchar un programilla de la Radio Sueca, atentamente: tratábase de la *MISA* de Tournai. Una misa francesa anónima del siglo Trece. Cuando nos ilustre el ausente musicólogo daremos una completa información sapientísima. Convendría, discretos, disertísimos Cofrades Recoletos de la Trinca: convendría que nos oreáramos y asoleáramos y no poco; que saliéramos --a ratos-- de la nuestra claustración --sin evadirnos de nuestra soledad ni de nuestro mutismo--. *El hombre que medita es un animal depravado* (y el que medita en el vacío es un majadero solemne, un animal bobalicón). Echémosnos a errar por las rúas, mudos y sordos si así lo deseamos, y aún ciegos, si así nos peta (mas con un Lazarillo no tan miope, si ciegos y si sordos): lo que interesa, oh depravados de nos!, es que tomemos aire y sol --o les bebamos-- así sean ellos viento y sol fríos, hiperbóreos. El Lazarillo de la Tribu, para el caso, podría ser el peripatético

Palamedes, personaje opaco, de relleno, personaje que no habla, pero que se fija mucho, y de oído fino y de ojos de águila --que dicen--: y avezado peatón andariego vagabundo, conocedor de todos los recovecos, encrucijadas y callejones del Estocolmo viejo y de las calles todas y avenidas del moderno Estocolmo. Avezado Palamedes, que no avieso ni enviciado... (Un poquitín vicioso nada más, por no dejar). Convendría lo dicho y reiteradamente, compañeros, mejor que extravagar, desvariar, desatinar, loquear, devanear, delirar, disparatar. Badomáticos somos? Badomía vale por disparate y despropósito? Badomeros que somos. A más de tan badajos y de tan viejos perplejos...

Giuoco la vita, scambio la vita. Ad ogni modo l'ho gia perduta. E la giuoco e la scambio per il piú ingenuo miraggio, la dono in usufrutto oppur ne faccio omaggio. La giuoco contro uno e contro tutti, la giuoco contro il nulla e contro l'infinito, la giuoco in un'alcova, in una bisca, in un tumulto in piazza, ad un crocicchio, su una barricata, la giuoco all'impazzata, dal principio alla fine, in altezza, in larghezza, fuori e dentro, ai margini, nel centro ed in profonditá... Etc.

Y ni por esas! Ni en italiano! Nadie nos dice: pago!!! Hay que seguir, hay que perseverar en la crucigramática.

Buenas noches, Allegra! Lo demás es silencio, dijo Will: *The rest is silence*. Hamlet. 10 IV/61(copiado)

Ver *RELATO DE SERGIO STEPANSKY* (en *VARIACIONES ALREDOR DE NADA - OBRA POÉTICA*, Tomo 2)

XLIII

Badomeros que somos, a más de badajos arrendajos y de añejos perplejos collarejos! Y que haya gentes que imaginan que escribimos en serio!: gentes aún más ingenuas que nosotros? Ello es posible, Zabulón? Entre esas gentes, Allegra, que cumplió años hace once días. No sólo Queta tiene buena memoria. Con todo y nuestra cacareada paramnesia senil. Cuanto a la prosa --para que la nombremos de alguna guisa a esa hórrida yuxtaposición desordenada de cláusulas de la bodomía, incoherentes, sin articulación, surgidas a tontas de la pluma, a su mero capricho de ella, que no del presunto urdidor --vecino de Babia-- que siempre está pensando en otra cosa, en ál, si es pensar su remuzgo. Cuanto a la prosa, oh Zabulón! --mi desaconsejado e inaconsejable consultante--, cuanto a la pseudo-prosa...: has de tratar de comenzar ya, en firme, *CONFESIONES* rusoéscas y haz de ellas algo valedero, de perdurable, y has de continuar (y de revisar lo ya escrito) y de poner al día las malhadadas *PRE-MEMORIAS* (en borrador) parapóstumas del paramnésico Bogislao von Griphius. De Bogislao, nuestra *cabeza de turco* y nuestro *trompo de poner para los quines*. De Bogislao, que puede con todo y con el resto y las heces, y que carga, al hombro o al

cogote o en la testa, con mayor pesadumbre que ño Cargamundo: ño Cargamundo, el legendario Atlas andícola, sonsoneño o de la Ceja de Guatapé. Ño Cargamundo, de quien nunca hubiera podido saber nada Heine: --ni Schubert, por consiguiente--. Sí, Meseres: Heinrich Heine y Franz Peter Schubert: en francés o quier gabacho, un nada, un nadie *(anrián)* judío, y el franco brecol *(franchuver)*.

Nuestra *cabeza de turco*, nuestro *trompo de poner*, etcétera y etcétera, de antaño --hace sus décadas-- era el simplón de Leo Le Gris (*LEO EL ACHISPADO*, que no el gris --que siempre fué coloradote--, que no el gris como creían sus camaradas los *PANIDAS*). Luego del tontarrón de Leo, el que después dél *pagaba el pato* y los vidrios rotos (antes de Beremundo el Lelo, antes de Sergio Stepánovich Stepansky, el Cambalachero, antes de Bogislao von Griphius) fué Gaspar de la Noche: el ilustre desparecido de 1926 (y hasta 1959). Reemplazaremos pronto a Bogislao (ahora en vísperas de su retiro) por el pazguato papanatas de Abdénago, el Dodecágono (también así se le dice) a quien encargaremos además de nuestros asuntos privados y públicos en Escandinavia (asesorado por cierta ninfa Egeria, oriunda de Suomi: Egeria alighierina, no dantesca: trasunto de Beatriz Portinari) y de nuestros archivos y *tesoros* literarios (sin asesoría coadyuvante). Cuanto a la prosa (porque tu te quedas

por acá también, y en nicho aparte, de incógnito, destinado como siempre a ella), a la *PROSA*: las *CONFESIONES*, las *MEMORIAS* dichas, la correspondencia en mora y lo que se le ocurra dictarte a tu Minerva. Cuida un poco el estilo, sí. Y barbariza lo menos que te sea factible. Préstale más atención a la lógica que a la sintáxis y a la música más que a la gramática y a la verdad real más que a la exactitud histórica. Al meollo más que a la anécdota y a la anécdota apócrifa más que al saqueo y usufructo de los archivos otros, distintos de los propios nuestros. Y a la Belleza, sí, con mayúscula, dentro del esperpento, más que a la bonitura con mucho adobo desabrido, entre algodones esterilizados y follaje embelecoso de retórica pobre. De la más indigente de las retóricas. Cuanto a la prosa, oh peón y prócer de la prosa apoética, Zabulón, alias Balduino el Pedestre! --Y en cuanto a la *POESÍA*... Ya hablaremos de ello y de ella, con el Titular (apenas lo descubramos y topemos con él: talvez si nos presta Diógenes su linterna).

Abdénago, también llamado el Dodecágono --ya lo anticipáramos--, llamado, otrosí, Nabuco --diminutivo de Abdénago-- así como Abdénago es el diminutivo y apócope de Abdenagodonozor Tercero, el Tartamudo, Senescal (como un otro cual-se-quiera, de Nolandia). De Nolandia de Oro (no amonedable ni amonedado menos) como una vez de antaño, o de Nolandia la

Plúmbea, de ogaño: Arcades ambo y no es ditirambo. Y volveremos a Abdenagodonozor, que todavía no hemos terminado con él ni con lo suyo, porque, magüer pazguato papanatas turulato, Abdénago tiene lo suyo y trae cauda y séquito. Como cualquier electorero, si elegido, si electo, si votado (no selecto). Como le decíamos a Alvaro o se lo insinuábamos, cuando el arribo de los alciones farautes, dejaremos en paz los libros entreabiertos y la lectura a su mitad, desconectaremos el tocadiscos (antes de ello el radioreceptor), clausuraremos --luego de dejarlo en seco-- el diminuto (tan relativo es todo) bar, y nos apearemos y despediremos de la yacija del connubio, del sueño o la modorra, del desvelo o de la pesadilla, y nos echaremos a las citadinas rúas --primo--, luego a los senderos y las rutas. Las rutas de la evasión y los senderos de caza (terrestres, aéreos y pónticos) en la prosecución --esta vez también, como en todas las otras, siempre--, de lo obvio, de lo no numulario, de lo impreciso, de lo aleatorio, de lo inasible, de lo seguramente inútil. Qué vá! Lo mismo dá! --o nos dá!--. Bah! Lo mismo ha dado y dado no nos ha: siempre, y así jamás de nunca. Amén. El obstáculo, para nos, Alvaro, reside en nuestra impericia, en nuestra incompetencia de viajadores --turistas a contrapelo--, carentes de práctica, y en la nuestra políglota mudez y suma cortedad. Cualquier estólido *perico de los palotes* se desenvuelve tan campante

y orondo y expedito. Nuestra políglota mudez (agudizada más y más por razón de nuestra soledad, de nuestro aislamiento, actuales, mayores que anteriormente, y ya es decir!): que no sabemos, que no sabríamos, que no sabremos expresarnos ni en nuestro propio idioma (no nos referimos a nuestro idioma poético o guirigay leogreiffiano). Y ni aún, expresándonos --a ello constreñidos-- sabríamos conseguir los servicios de un taxi --verbigracia--, o un hotel o un boleto de tren, de navío o de avión. Somos unos albatros gafos, zurdos, baldelarianos. Unos Sindbad tímidos, apocados. Unos Marco Polo acomplejados, al pairo siempre, en carena, anclados, no nada funcionales. Para viajar..., no tenemos sino el apetito, las ganas, el deseo de viajar, atemperado todo ello por la pereza de abocar los diminutos problemas inherentes a la mecánica del viaje. El deseo, el apetito, las ganas, la urgencia, la necesidad de viajar: pero no de viajar en equipo, numerados, en reata, en recua de excursionistas mansuetos atrecenados, con monitor, intérpretes, guías, cicerones verbosos nada Cicerones --qué Demóstenes!--, e itinerarios concertados, previstos, obligatorios. Porque nosotros, oh Meseres!, a fuero de anárquicos, de nihilistas, de liberales (no tan manchesterianos) continuamos siendo los recalcitrantes individualistas de siempre: convictos, confesos y condenados, de por vida. Qué condenados individualistas

irreductibles, tercos, tozudos y tenaces. E inveterados, más que añejados: añejos... Medio siglo de tales y casi dos lustros más (a partir de nuestro *uso de razón*) a nuestras costillas! Nuestro único haber y sola renta es el Yo. El Yo, por siempre inalienable, el cual --además-- no vale sino como símbolo: no vale ni una copeca, ni un maravedí en el mercado ni está a la caza de cotización. Que es bien mostrenco, despojo derelicto, sin bursátil opción, definitivamente congelado. Idos nosotros de Estocolmo --no se sabe cuando ello ocurrirá--, los nuestros haberes (las impedimentas y lastre) quedarán al cuidado de Nabuco, metonímica abreviatura --de segundo grado-- de Abdénago. De Abdénago, abreviación, apócope directo de Abdenagodonozor Tercero, el Tartamudo, llamado --anagramáticamente-- de muy diversas maneras, como ya lo iremos viendo (el tiempo es largo), que no ahora, atentos a la música: Se trata de Beethoven y de lo más conocido de Beethoven. Qué le vamos a hacer, si Beethoven continúa placiéndonos, y cuánto! a nos, melófilos no esnobistas? Cuanto a la Poesía... No os impacientéis, sosegáos, que ya platicaremos acerca de ello. De ella. Y quizá, si no topamos con el Titular o con un sucedáneo, a ella nosotros mismos retornaremos, cuando se cumpla el término fijado, por nos mesmos, a nuestro eclipse. Y la canción apoética de Balduino, alias Zabulón? Algún día se continuará trabajando

en ella, pero ya en equipo. En la canción? Qué vá! *El CANCIONERO DE ZABULÓN ALIAS BALDUINO*, testaferro de una quincena de apoetas anónimos paniaguados. Algún día no muy próximo. No es ahora, precisamente, la época de las canciones tales, de los tales *CANCIONEROS*, sino la época y la oportunidad de los *SERVENTESISOS ARQUILÓQUIDAS* y de los *YAMBOS ESCALPANTES.* Ah! si no fuéramos tan humildes y blandos y mansuetos de corazón y de un tan desdeñoso espíritu escéptico, y de una ánima apenas nonchalante, nostálgica, pero no combativa ni menos rencorosa aunque arrecida: indiferentes somos y no sólo filosófica, metafísicamente: somos también indiferentes físicos, constitucionales, en carne y hueso y nervios. No obstante, si nos diera ahora la ventolera por los *YAMBOS* y por los *SERVENTESIOS* y las *EPÍSTOLAS* doctrinales y las *SATIRILLAS,* (benévolamente irónicos superficiales) sería, como siempre lo fuera, simplemente a título de mero ejercicio retórico y diversión, para desentumecer y desenmohecer el pulso y el humor y el verbo, primeramente. Pero a poco --y eso es lo que nos cohibe-- no sería difícil que fuésemos cayendo en la *SÁTIRA* áspera --sin desearlo--, en el *SARCASMO* --sin pretenderlo-- o en la *BEFA* zaheridora --sin buscarlo--. Cayendo, incurriendo en ello no deliberadamente, llevados a ello por el gozo, el deleite profesoral, funcional, formal, del burlón tácito --latente-- en acción, poniéndole a su *OFICIO*

oficio, a su desmañada habilidosidad gratuita o destreza peñoleadora, involuntariamente urticante y monitoria. Satíricos, sarcásticos a pesar nuestro, sorprendidos de serlo y sin el propósito de serlo. Llevados a ello, a ella, a él --a la *SÁTIRA* y al *SARCASMO*-- automáticamente: títeres movidos por los picos romos del bolígrafo. Dále que dále a la tu pandereta, Matachín Bogislao! Pégale al parche, Beremundo! Rómpe el cuero retemplado, Sergio! Destríza el clavecín *bien temperado*, Lao Leo!: multitud! (Nos, somos esa multitud). Y tú, Ene Ene: no olvides a Rousseau: Como un honesto animal. *El hombre que medita es un animal depravado*. Evidente, Horacio. Aunque no lo hubiera dicho Juan Jacobo Rousseau sino el quídam Ene Ene. Y tú, magüer depravado --al decir de los arcangélicos espíritus puros e iluminados jueces-- no eres sino una entelequia, un ente de sin razón, seguramente. De menos nos hizo Prometeo. Ni animal, ni vegetal, ni mineral: una simple entelequia metafísica, un ente inexistente... Ténte, cálamo!

Cuanto a la Poesía... *El MAESTRO* se embriaga casi todas las noches y en algunos amaneceres, solo, y no sólo se embriaga de música y de poesía y del Nirvana mirobolante... Canta Balduino, con la voz aspérrima, qué dulce melodía acariciante. Balduino fué juglar del Medio-Evo, trovador antes, antes minnesinger, siglos

atrás rapsóda. Canta Balduino. La su voz es rauca: qué acariciante la su melodía dulcérrima, lustral, embaïdora: la canta para el viento, para el viento arrecido, escandinavo. Para el Viento: viajero poligloto que la música aprehende y el sentido de la canción ingenua, --la leda melodía de Balduino...

Pero ya se hizo tarde. Poesía: buenas noches, hermana! Abur, roedores de zancajos... y... viento en popa!

16 IV 1961

XLIV

Eso que apareció escrito en el Esperpento pasado (y *ESTAFETA DE ESTOCOLMO*) y que hubo de espetar muy melodioso y grave Maese el Bajo Cantante, eso..., eso de que *EL MAESTRO (sic) se embriaga todas las noches, en ciertos crepúsculos vespertinos y en algunos amaneceres, Solo, y no sólo se embriaga de Música y de Poesía y del Nirvana mirobolante*, eso, si sugiere o insinúa que se inebria además de filtros destilados, es una Impostura de las más horripilantes. Pero si no se trata sino de lo enumerado y de algún otro callado brebaje metafísico del mismo jaez dellos, no pasa de ser entonces una galantería melhibleana, una generosa calumnia laudante, un benévolo infundio hiperbólico de Palamedes... Sí, de Palamedes. Una Inverdad de las de *tomo y lomo* seguramente, pero

venial, leve, inofensiva, anodina. Sin duda, Palamedes, encargado de la poterna, del rastrillo y de la puente levadiza, urdió tal argucia, tal patraña tamaña, como a modo de un *Deténte!,* de un ataja-visitantes enfadosos, indeseables, de los asaz parladores platicantes de espita suelta, y de un elide, de un esquiva invitaciones de las de abominar, más o menos protocolarias, de entidades y círculos *culturales* o de los colegas relacionados, u otras invitaciones domésticas a discutir de naderías --ya dentro de la sede-- con los cofrades verbosos del propio grupo o trinca y corporación de los recoletos en la Abadía. Si Meseres, una argucia, una patrañuela de Palamedes, maquinada sólo para dar a entender que el Decano, que el Máximo recluso no está visible ni en su cubil ni fuera de él, en sí mismo inmerso.

Claro que todo esto no lo dice el habilidoso y recursivo de Palamedes en esos propios términos o en otros asimilables y parecidos, sino que susurra con cavernosa, con casi tétrica voz: El Maestro, que, además, es un *animal depravado*, el Maestro medita, seguro que para sacar avante el apotegma sapientísimo --aparentemente paradójico-- de Juan Jacobo Rousseau, *el ciudadano de Ginebra* (que nunca la cató). El Maestro medita, y oye *la música de las Esferas*, y lée las *Confesiones* del citado ginebrino. Beremundo el Lilaila escucha a Bartok, a Webern y a

Orff o lée policíacas. Bogislaus von Griphius escucha a Mahler y a Bellman y lée autores suecos viejos y nuevos, novelistas, iluminados, ensayistas, dramaturgos y poetas --traducidos al *gabacho*--. Sergio Stepánovich Stepansky maldice de su *Relato* tan traído y llevado, se apacigua escuchando a Musorgski, a Prokofieff y a Shostakovich y releyendo por enésima vez las *Aventuras de Julio Jurenito y de sus amigos* --en ruso, claro!-- de Ilya Ehrenburg. Harald el Obscuro oye en la marina caracola a Eolo y a las Sirenas, tañe la sambuca pensando en el azumbaibe, y no lée, que está totalmente homérico o quier miltoniano. Y el caduco Lao Leo reescucha a Beethoven, a Schubert y a Monteverdi, y lée y relée y repasa y completa la *Fe de Erratas* (inconclusa) de sus incompletas *OBRAS COMPLETAS*. Gaspar de la Noche nada escucha, porque ya no oye ni el silencio, el pobre sordo congelado, pero compone acrósticos y pronósticos y descompone conatos de *RELATOS* mentecatos (nonatos por ventura y no viables). Y el resto de la Tribu --hasta donde se sabe-- está en éxtasis nirvánico: sumamente contemplativos y gautámicos los muy inverecundos papamoscas alelados. El resto. El saldo: los que áun demoran, nominales, inertes, vegetativos, con nosotros o a nuestra vera, porque otra parte del resto y saldo total anda dispersa, en muy diversas comisiones de exploración y avanzada ordenadas por el supremo

comando: los hay destacados en Babia, los hay en Laos, los hay en Cuba, los hay en Argelia, los hay en Angola, los hay hasta en Chirona --a buen recaudo--.

En cuanto a los aún huéspedes de la Sede y Refugio: Palamedes siempre al pié de la poterna, del rastrillo, de la puente levadiza, cuando no ya en la antesala. --Abdenagodonozor-- Dónde diablos andará el bendito de Modoaldo Abdénago, con todo el nuestro sentido común a cuestas, a sus costillas? Abdenagodonozor es no sólo el depositario de toda nuestra confianza: sino también de casi todas nuestras *virtudes de precepto* adocenadas y mansuetas, de nuestro escaso sentido común, nada común --repetimos-- y de nuestra chequera: y de las llaves del *botiquín* --o sea las de la mínima bodega, del diminuto Bar, el paupérrimo Tesauro o Arquilla de Noé, continente de meras dos anforillas minúsculas de *cada especie* --no animal--. Por suerte que las especies no son pocas! Y que las anforillas son próceres toneles no tan vacíos de contenido potable como el que albergaba a Diógenes abstemio --el de la Linterna: lleno de mera filosofía y de tal cual sarcasmo. Nosotros depositamos en Abdenagodonozor el lastre todo de nuestro desueto sentido común obsoleto, del que parece que prescindimos en absoluto ahora. Ahora?: no habríamos ya prescindido dél desde los más remotos antaños? Porque si hoy, ogaño, nosotros los inhumanizados

--aparentemente inhumados en vida-- (aún no del todo difuntos evidentes): porque si nosotros continuáramos --entelequias-- siendo como la mayoría de las gentes de la montonera, de la reata (aparte de también obrar, rutinarios, impersonales, convencionales, como ellas, en todo y en detalle) escribiríamos, otrosí, muy sesudos ensayos doctrinales, no nada insensatos ni insólitos ni bizarros, o croniquillas a la trecena, de muy *nutrida* --al fiado-- y muy adelfinada --al uso-- información periódica, poética --al día--, literaria --a la moda--, artística --snóbica--, musical --idem--, sociopsicológica, panestética y neo-económica, etcétera: con base en lo que quizá ocurre u ocurrió u ocurrirá y se nos narre o que se diga o que se escriba en Estocolmo, en Suecia, en la Escandinavia, o en los antípodas suyos o de Sirio. Pero nosotros (pecato!) desde los tiempos de las calcomanías y de las cajillas de *fiamíferi* Adelacha y Moncalieri con dibujillos coloreados picarescos y del gramófono auricular que espetaba la batalla de Peralonso (o de Palonegro), somos un tanto diferentes y no solemos --ni solíamos-- ni vamos a soler escribir nada de eso y menos de esa semejante guisa, sino que seguiremos pensando y escribiendo Moxinifadas y lo que nos salga de, de donde nos saliere. De conformidad con la *sana* Lógica (embeleco vacío de sentido, desde entonces, si no no tánto como hoy) las cosas acontecerían, se ofrecerían, lucirían siempre tal y como las

planeamos y ordenamos --tras de imaginarlas--, las prevemos y las necesitamos --y en el instante predeterminado--.

Pero nueve de cada diez veces interviene el Absurdo (otro embeleco y ya no vacío) y des-ala al mal-alado Icaro fatuo y pónelo en tierra, de bruces, en el fango, como *banderas abatidas* las sus alas. Ya lo había dicho, y hasta escrito y publicado, nuestro Decano: el icarino vuelo milagroso siempre dá en tierra! (Por boca del Decano hablaba la antilógica poética incipente). Siempre dá en tierra el quimérico ensueño que el deseo urde (por boca del Decano razonaba la antipoética lógica intermedia) --pocos años después de cuando las calcomanías y los libros de Julio Verne--. Siempre dá en tierra el alto babélico atalaya desdeñoso: y el grito de pasión, si arde y aturde, dura sólo un momento! (Por boca del Decano profetizaba la angustia demoníaca pura --o la apolínea o la dionisíaca--, pura, escueta, zahorí).

Leemos nosotros los recoletos --no todos, es verdad-- con cierta frecuencia, autores suecos --ya lo decíamos-- traducidos al francés o quier *gabacho* y al español o indohispanoandino. Ahora tenemos en nuestros dedos --Bogislao, Beremundo y el Quídam-- tres breves *ANTOLOGÍAS POÉTICAS*, de escaldes contemporáneos (Ekelund - Lagerkvist - Södergran

- Diktonius - Sjöberg - Gullberg - Lundkvist - Martinson - Ekelöf - Lindegren - Vennberg - Thoursie - Aspenstrom y Karin Boye, fallecida en 1941). Una de ellas, francesa, la más extensa, con la traducción enfrentada al texto sueco, y dos castellanas (versiones de una *peninsular* y de un poeta peruano que fué *lector* de la Universidad de Lund) muy breves. Para no utilizar re-traducciones nuestras, del francés, por ahora, damos estas versiones de Matica Goulard, profesora de castellano en Gotemburgo, de tres cortos poemas de Erik Lindegren, nacido en 1910.

POETA: Cegado por el sol, iluminado por las llamas, surgido de la ceniza, nunca idéntico... --Lo externo que juega con lo interno (con enjambres palpitantes de nuevas estrellas) Lo interno que amenaza lo externo (con múltiples constelaciones muertas) Las palabras tan lejos (como oro derretido) La vida tan cerca (como plomo frío). --Más disfrazado que nada, más desnudo que todo, en una tierra donde ha nacido todo antes de tiempo o demasiado tarde.

CONTEMPLACIÓN: Oír el salto de la primavera en la simple selva del corazón (en el olvido de los demás vivimos y morimos). Sentir nuestra sombra bajo la bóveda de la noche (pues lo que vive mejor en el recuerdo es lo que no dijimos). --Ver la perecedera huella del desierto como una rosa (lo salvaje no se ha perdido, sólo va de huída). Recordar los árboles atados como perros en un sueño (lo doméstico no está en el interior, sólo está enfermo). --Obscurecer el brillo siniestro de la libélula con tu mirada (como guadañas se mece la hierba sobre nuestra tumba). Abrazar la bóveda de la primavera, acariciar los árboles del desierto (aunque todos seamos como hierbas).

Los dos breves poemas de Lindegren fueron publicados en su libro *OFRENDA DE INVIERNO* (V*INTEROFFER*, 1954). El tercer poema de Lindegren, que viene en seguida, es de su libro *SUITES* (S*VITER*, 1947)

EL BUSCADOR: Mi yo está atado a la cola de cuatro caballos. He gastado la bóveda celeste y la tabla de multiplicar. He derrumbado los pilares de apoyo en la morada de la evidencia para hacerme una casa pequeña que pueda ser mía. He disecado mi añoranza y tirado su esqueleto y he multiplicado mis yos y mis sentidos errantes. He seguido dócilmente todo el laberinto de las tentaciones. Me he dejado herir pacientemente por el bumerang de la obscuridad y la repetición. Tengo centinelas enemigos en todas mis fronteras. Busco una esperanza que no seduzca. Busco una explicación que suprima las explicaciones. Busco un peso con alas y un abismo de sol. Busco el momento en que la reja de mi pecho se derrita, un momento en que yo arda en llamas que quemen todas las mentiras del mundo. --Sé que sólo halla el que halla. Sé que ando enterrado bajo las ruinas de la evidencia. Sé que voy a morir furioso y que nunca podré encontrarme a mí mismo .

Hasta aquí, por hoy, con los poetas suecos.

Tornando al monoloquio soliloqueante: Primero habrá de hacerse un viajecillo de tanteo, el cual ocurrirá a mediados de mayo. Consultaremos antes, empero, los Horóscopos. Viajecillo rápido, tímido, de exploración, a ver si a la fin empezamos a aprender a desenvolvernos, a *desenvolatarnos* sin Lazarillo, a saber llevar nuestra vetusta humanidad inhumanizada de acá a allá, de aquí a allí, de *la Ceca*

a la Meca, de la oploteca --no bélica-- discoteca -biblioteca, a Labateca o a Amecameca de Juárez --verbigracia--, con estaciones a lo largo de la ruta y a lado y lado de ella. La ruta: cuyo rumbo lo irá indicando la Rosa de los Vientos cabestreada por nuestro desconcertado Capricho, Director y Concertador...

Buenas, Allegra. Buenas, Camargo y Abadía. Ya escribiremos. Y abur, engibacaires... Mordecái!

23 IV 1961

XLV

Desde Estocolmo nos escribe el Quídam: De todo lo demás --y muy poco que nos resta-- ya se nos irá desposeyendo *pian-pianino* solapadamente, muy de soslayo y al socaire, habilidosamente, tal como correspóndeles hacerlo a tales gentes del copete --si postizo-- o del penacho --de prestado-- pseudociranesco. Nos dejarán en los velludos cueros, en el atuendo que más y mejor nos place o complace: física y metapsíquicamente mondos y desnudos. Nudos, nudos, Nos, el Vikingo viringo en la su ínsula. El Vikingo viringo no perseguido sino algo así como secuestrado. Y en su ínsula. Sita, transitoriamente, la su ínsula, en el centro de la península de los escandinavos. Nos, el viringo Vikingo o ex-Vikingo,

en su *stela*, Palemón *descreído*, solitario, interdicto --según el vulgo, según la gregaria pandilla ya anónima, desapellidada.

Con todo (y tornando a lo en que ibamos), con todo y claro que *entre comillas y comillones* burlones, *EL MAESTRO* de Marras y de Meser Leo no está en sus cabales. El muy foleto lo habrá estado alguna vez? --*EL MAESTRO* en sus cabales? (Pregúntanse los güelfos). --Y en cuáles cabales? (Interróganse los gibelinos)--. En sus cabales? (Inquiérense, ya en dúo, *a capella,* gibelinos y güelfos, tenores y bajos profundos). Bien. Mal. Si se acepta la pluralidad de los apellidos --zarandaja esa que discutieran y discuten y aún discutirán los *hablistas* didascálicos-- quizá si estuvo alguna vez, *EL MAESTRO*, en ellos, y si no en los suyos mismos, si en la amistad y compañía de los *CABALES DE BUGA* --Luis y Miguel--: en particular, desde esa ocasión inicial, de Luis, uno de nuestros más inveterados y permanentes amigazos camaradas. *--EL MAESTRO* en sus cabales. Si no fuésemos tan sumamente seriotes, graves y lóbregos y lúgubres, reiríamos jacarandosos... --Cuando a duras penas apenas sí sonreimos siempre de labios para adentro--. Sería harto interesante conocerlo, a él, en *ellos* y, estando él en ellos, analizarlo, examinarlo, a ver qué es lo que *se esquiva y se recata* detrás de su carota barbuda de Orate, de Bufón, de Falstaff o de

Gwynplaine --tragicómicos, histriónicos, cínicos, estoicos, desmandibulantes--. A lo mejor --para nuestra congoja-- o a lo peor --para nuestro júbilo-- siempre habrá estado él en sus propios y mismísimos cabales, que no serían, ni serán los cabales conocidos, los cabales de la mesnada, de la reata, de la grey.

Pero estábamos transcribiendo Poesía Sueca Contemporánea: Esta que viene ahora, traducida por el poeta peruano Javier Sologuren, es de Artur Lundkvist, muy conocido de nos y de vosotros como que ha estado en Bogotá más de una vez: *La última nieve se ha escondido como pájaros en el brezal y la primavera viene como rueda hilandera: en sus rayos azuladamente se enrolla el lino de los hermosos días. Los ríos conducen las miradas a todas partes en el cielo. Al grito del caballo caen en el pozo las flores del manzano, una mancha de nube en el espacio sombrea a las mujeres del camino y flores rojas del claro bosque hacen eco a la roja casa. Ordeñadoras de la tarde salen por debajo de suspendidas ubres de arreboles. Oído contra tierra un hombre escucha sus caballos fugitivos, mas es sólo el corazón de la tierra lo que él oye. En las amplias praderas oscilantes el viajero se da con una troje tan hundida que sólo puede verse el perfil de su techo entre la hierba, Súbitamente a sus pies crecen nenúfares y está por caer en la hondura de las fuentes. La noche vierte su claro aguardiente que destilan el silencio y las blancas flores del bosque. Una anciana alcanza un poco de sal al caminante como si de un prisionero de lejanos tiempos se tratara. El perro de la luna se pone a cazar en la soledad de los bosques. Los aldeanos van por las aguas del sueño: las hoces van como lunas de agua por los campos del sueño. En una ventana alumbra solitaria, purpúrea de sueño, la lámpara de una zurcidora. La rana canta desde el balcón obscuro de la hoja.*

El abetal es apuntado y fresco como brea; el arroyo es como un perdido eslabón de plata. Un joven va en su silbante bicicleta a través de la noche de juventud y a su espalda caen los árboles con estrellas en las ramas.

Artur Lundkvist, en su libro *BRASAS*, de 1928 --tenía 22 años-- dice su credo (la versión es de Matica Goulard): *Quiero cantar el goce de la vida riendo con mis fuertes quijadas. Quiero caer borracho, embriagado por el exceso del goce de la vida. Quiero entonar un cantar de cantares si es buena la cosecha y están los corazones henchidos. Quiero murmurar sobre la vanidad de todo si siento cansancio y amargura, con la melancolía de un viento de septiembre en árbol empapado de lluvia. Quiero acariciar el suelo con mi mano para que dé luz y florezca. Quiero cantar los días que aún no han nacido del seno rojo de la aurora.*

Dos años después, en su libro *CIUDAD NEGRA*, continúa: *Quiero ondular, cambiar, no tener forma y ser inmenso como el mar, y quiero atraer y sonreír, al sol, y murmurar al oído secretos de otras playas y ciudades. Quiero aspirar mi propia alma y dar la fresca hierba de mi hondura. No estés nunca segura ni pongas en mí tu confianza, que soy voluble, ondulo y cambio, hoy te amo a tí, mañana a otra cualquiera...! No endurecerse nunca! ¡siempre vivir, ondular y cambiar y volver a nacer! No estés nunca segura de mis límites porque tal vez me alcance la marea y los traspase.*

Más reciente (de su libro *VIDA COMO HIERBA*, 1954) es este poema de nuestro camarada Lundkvist: *No me obliguéis a negar lo que he visto verdadero en mi sueño, lo que he visto sueño en la realidad. No me obliguéis a pasarle la mano por el lomo a los lobos o a tapar los volcanes con periódicos. No me obliguéis a marchar con zapatos de clavos o con botas de*

hierro. Si la hierba decide marcha mejor quien camina descalzo y un árbol de cinco años puede aún llevarse en brazos como un niño. Yo me niego a tapar con pintura los ojos hambrientos, a borrar las palabras rojas de las actas vividas. He de pisotear las huestes de piojos que vienen con su rey a la cabeza. Y con el algodón obscuro de las negras ahogaré las máquinas automáticas. Yo me niego a escuchar el ciclón bajo el agua o a cebar calamares con peonías. Mejor es arrojarse desde la torre condenada y salvar una piedra sepulcral de un bosque de llamas. He de empedrar con golondrinas el cielo de la noche y beber la belleza en el río de las ratas marinas. Pero no me obliguéis a negar la visión de una justicia que crece recta como la caña del bambú y de una poesía que se colorea tibiamente como la nieve en la copa de los pinos.

A Lundkvist lo conocimos y tratamos en Bogotá --hace cuatro o cinco años--. Nos reencontramos en 1958 --Estocolmo, Congreso de la Paz-- y nos encontramos de vez en vez, por ahí, en las rúas y en algunas recepciones.

Y ahora, reentrando a los vericuetos del laberinto: (Del laberinto sin laberintorio): Para todos los efectos de la rendición hebdomadaria de la llamada *ESTAFETA DE ESTOCOLMO* (si subsiste) --o quier *CORREO DE LA CULTURA* de aquesta Zona-- seguiremos radicados --magüer erradicados--, --oficialmente--, en la capital del socialista reino de Suecia, a orillas del Mélar, aun durante el cacareado viaje de nos y de tanteo. De tanteo por ahora --mientras nos esfumamos y desparecemos definitivamente--, por ahora

de exploración, de avanzada en descubierta. Oficialmente, es decir radicados por acá en teoría. Y realmente también --y en la práctica-- *doblados* por uno o varios de los Otros Yóes. Otros Yóes, mejor que *otros yo*, que *otros yos*, al oído... (al oído nuestros, Meseres!). Decimos Otros Yoes, no a ignorandas, tampoco a sabiendas, más sí deliberadamente, porque así nos peta. Por eufonía, pues... O por mero capricho. Pero... (No hay pero que valga un pito, ni tres palotes, ni una fracción mínima de ardite, señor Perico de los Palotes: Perico, Perón o Periquete). Qué desolada vanidad de nada! Qué huera inanidad del resto! Qué vacuidad estólida de todo! Oh! qué nesciencia más oronda! Qué más redonda nugacidad! Es que dá grima! Razón tenía *el Otro*. Cuál de los *Otros?*: Guárda --entonces-- tu ensueño bajo llaves. Gráva en abstrusas claves tu pensamiento. Y quiébra en mil desgonces tu acrobacia, malabarista de tu desgracia: Mimo, Histrión y Funámbulo, Bufón acedo, Trovador noctámbulo!

O cuélgate, oh Quídam, es preferible, es mucho más cuerdo y menos idiota, de un gualanday, de un suribio o de un cámbulo! O del dedo gordo del pié izquierdo! Dedo óptimo..., y *buen pié* y... *mejor coyuntura* no la habrá nunca. (Dejando, obvio, y no dejándola en jamás, dejando en su preeminencia a la soberana coyuntura por excelencia, a la madorosa, lienta, tibia, perfumada de nardos, de amomo, y de azahares y de almendros!). Cuélgate del dedo gordo del pié

izquierdo..., que por acá no hay cámbulos! Hoy --es decir, anoche-- nos dió por la Ginebra (homenaje a Juan Jacobo, quien la ignoró), por la Ginebra, camuflada un poco, y mientras escuchábamos *CATULLI CÁRMINA* de Orff.

En alguna de nuestras periódicas excursiones e incursiones librescas topamos, ha pocas tardes, en uno de los Anticuariatos, --y lo adquirimos--, un libraco escrito por el padre de nuestro tatarabuelo el Obispo de Lund. Un libro en sueco ya antiguo, en caracteres góticos, místico, del Profesor de Teología, Deán y Cura Párroco, Jacob Faxe Moller. Libro editado y prologado por su hijo, el después Obispo Wilhelm Faxe Hjort, en 1792, dos años después de muerto el autor y padre suyo. Edición de Gotenburgo. Dato este, escueto, para las siempre futuras *MEMORIAS GREIFFIANAS* --digamos *LEOGREIFFIANAS*, para no complicar a nadie más en el lío--.

En Estocolmo todo sigue lo mismo --o lo parece--, Mandricardo: Sol rutilante, mas no en grado sumo ni mínimo calefactante: apenas rutilante en el azul. Un frío seco, muy agradable, cuando no irrumpe e interviene la ventolina, procedente del Báltico, o de más allá. En el mismo anticuariato, después, en una otra de las paseatas y rebúsquedas de muy desorientados pseudo-bibliófilos no metódicos,

adquirimos (junto con otros librotes franceses) un diminuto pero denso librecillo. Un breve volúmen que reúne tres obras (las reunió quien lo hizo encuadernar y aforrar de cuero). Tres obras: *LA BRÚJULA DE LOS AMANTES* --edición de 1668-- (no figura este título en el célebre *DICCIONARIO DE LOS ANÓNIMOS* de Barbier): de autor ignorado, pues; *Y PLACENTERAS* --edición de 1706-- recogidas por monsieur de Graaft, y *ZINGIS, HISTORIA TÁRTARA* --edición de 1711-- de mademoiselle de la Rocheguilhem. Los tres librejos en uno de la época o poco posteriores de la muy ilustre madame de La Fayette. De la colaboradora y amiga del Duque de La Rochefoucauld. De ella bien pudiera ser --si no *LA BRÚJULA DE LOS AMANTES*, de estilo muy diferente-- quizás, *ISABELA O EL DIARIO AMOROSO DE ESPAÑA* --editado en 1675-- y que en este año hizo reeditar y presentó monsieur Marc Chadourne, quien presume que sea obra desconocida de la autora *LA PRINCESA DE CLÈVES.*

Ya se continuará. Que nos estamos pasando de la dósis. No todo ha de ser *consideraciones inactuales*: El colega Carlos López Nárvaez no ha muchos días se hizo un lío con Alfonso Prat de Lamartine y con Francisco Renato de Chateaubriand, con *EL CRUCIFIJO* (traducido por el volterianote *ÑITO* de Concordia) y *LOS GIRONDINOS* y *LOS MÁRTIRES* y *LAS MEMORIAS DE ULTRATUMBA*. Se olvidó de *ATALA, RENÉ Y EL ÚLTIMO*

ABENCERRAJE (que no fué *EL ÚLTIMO DE LOS MOHICANOS*). Y de Joaquín Rossini creador del suculento *chatobrián* como del vizconde inventor del *turnedó a la rossiní* tan sabroso...

Buenas noches, Allegra. Buenas, Camargo y Abadía y Equis. Y abur... (Si esto está demasiado frecuente --a más de anodino-- avise, Alvaro *con toda franqueza*: estamos muy *Más allá del Bien y del Mal*: Leo).

1 V 1961 (copiado)

XLVI

Disparaterio desde Estocolmo sobre el Melar. --Ya tornaremos, oh aburridísimos pacientes!, y no únicamente en lo de hoy, a dar muestras y señales de poetas suecos contemporáneos traducidos al de Gracián --ojalá!-- por la mentada española y el peruano aludido, porque si nos ponemos a esperar que alguno de los poliglotos de la Trinca y Corporación de Recoletos esté en capacidad de maltraducir poesías del sueco al su escabroso idioma, nos cogería la Noche Sempiterna y --mientras-- nos retoñaría la ex-melena merovingia. Fuera de que --en ese caso ineseíble-- antes de dedicarse a traducir se pondrían a escribir la su propia poesía en sueco, tan campantes (para que así la leyeran menos y la entendieran más). Y las posibles retraducciones nuestras del francés,

serían ya de tan tercera mano que casi nada tendrían del lejano y lejano original, pasado por el cedazo y repasado por el arel. Algo así como Catay --con toda su calidad--. Muy poco ha de tener Catay de lo que se ideara y se escribiera en chino: ideográfico, simbólico y no grandilocuente idioma, nada pubencino. Con perdón de Carlos López Narváez y de las gentes de Popayán, Julumito y Puelenje. O sin él. Consideraciones –otras-- inactuales. Inactuales también, siempre anacrónicos y dessincronizados. Consideraciones extemporáneas o intemporales --pero transitorias-- en torno (verbigracia) a lo que Se Pudo Haber Sido y no Se Fué, y a lo que se fué, se fué yendo, se fué desvaneciendo, y no debiera haberse ido, si ello hubiera sido de buena ley o de cumplidos quilates o como dígase. A lo ido --y por el escotillón-- faltábale calidad humana, posible, segura, segurísimamente.

Hubo un paréntesis de música en la Radio: Beethoven. Y luego de grabaciones: Wagner, Haydn, Prokofiev, Verdi, Stravinski, Beethoven. Ya se sabrá en detalle cuando amplifiquemos, si amplificamos. Y hubo un poco de Burdeos. De Burdeos rojo. Rojo, --naturalmente--. Después *segurísimamente* hay *etcétera.* Calculada para lo que iba a seguir. Puesta allí para no olvidar que ocurriría tras ella un monologuillo: quince minutos de soliloquio o treinta renglones de

garrapateo --a elegir--. Pero preferimos el silencio. Y dejamos la escriptura para... las *MEMORIAS DEL PARAMNÉSICO*..-- La *MARCHA FÚNEBRE DE SIGFRIDO*, del *CREPÚSCULO DE LOS DIOSES*, sin Dioses ni Idolillos de barro ni Muñecos inanes de cartón-piedra. *LA CARRERA DEL LIBERTINO* de Stravinski, no la del libertino de nos, arcangélico, beatificable. A Beremundo lo dejaron solo, rodeado de muebles vacíos y del eco de las voces tontas, altísonas, insensatas, las criaturas del odio y la doblez. A Beremundo? --Quizá fué a Bogislao, si no a un Quídam Perengano, un quídam el más ene-ene: el que jamás conocieron, ni ya, en jamás de nunca, podrán conocer. Que no conocerán --ni falta que les hace-- (y que nos hace, dícese el Quídam). --No basta con ser bueno: hay que aparentar el serlo, y hay que hacerle propaganda a la Bondad --real o supósita-- como a la *CURARINA* o al *CONFORTATIVO SALOMÓN*. Démosnos a escribir *LAS SOLEDADES* (no gongorinas ni de Lope: de aquéllas no, porque somos claros, ni de aquestas, porque ni vamos a ellas ni dellas venimos, sino que en ellas estamos, hemos estado siempre... Y porque para estar con nos no nos bastan sino que nos sobran nuestros pensamientos). Claro, obvio, reobvio, seguro --Atenójenes--, que nosotros falleceremos de una congestión cerebral, de una insuficiencia mitral, pero de parálisis infantil no en jamás, a juro. Pero no aún. Aviso a los interesados.

Dejamos esto también y lo otro para algún mañana. No para hoy, todavía, que es primero de mayo.

Escribimos, Atenójenes, sin ganas de hacerlo, sin necesidad ni pretexto, sin halago u aliciente --que dicen-- y --desde luego-- sin tema. Sin sombra de tema. Decididamente esto es el absurdo. El absurdo? Y quizá por ahí, en ello, se encuentre la razón (esa propia sin-razón: la del absurdo) de aquestas desasidas escripturas ilógicas, insensatas, a contrapelo y en reversa! Oh Bizarría! Oh Extravagancia! Oh Tergiversación cuasi sistematizada! Tergiversamos arreo, siempre a contra -tiempo y modulando a la diabla! Ya llevamos en ello poco menos que un medio siglo (un largo cuasi medio siglo). Por algo el nuestro primer libraco --editado años después-- se intituló como se intituló. Siempre *TERGIVERSACIONES!*.

L'ALLEGRO ED IL PENSIEROSO, de Haendel, y luego *LA* --que habíamos empezado a escuchar y que suspendimos-- *CARRERA DEL LIBERTINO*, del libertino de Stravinski, no la del mansueto Libertino de nosotros, beatísmo, arcangélico --iteramos--, víctima de las Dominaciones ya que no de los Tronos --casi tan tronados como Maese Gaspar--. Por cuenta del crepúsculo, del crepúsculo --al véspero-- cerrándose, sin arreboles, sobre los árboles, agobiando los

mármoles, los bronces y los techos, --las estrellas inician su paseata muda entre guiños de sus ojazos titilantes, rútilos. Solitarias las rúas hieráticas, no bullentes ahora, y en silencio, --nada vociferantes. Los vientos boreales arrecidos se desorbitan de sus lechos, abandonan sus nichos. Por cima de los ábregos y su polifonía heterodoxa, la melodía tácita, gélida, de las constelaciones. Calladas voces solistas, empero: Aldebaranes, Altaíres, Arcturus, Algoles, Régulos y Oriönes y Prociones...? Déjate de pampiroladas y de jorobar a los míseros astros y asteroides y asteriscos --como a las Musas miserandas... Si no de hemorragia cerebral ni de mitral insuficiencia (siempre con el chambergo, la bóina, el gorro frigio o la chapka) morirás de verborragia general... Archíva tu guitarrón, tu guitarruco. Embozála tu gola. Cástra tus faunillos ariscos, tus egipanes y tus sátiros rijosos, tus caprípedes en celo y tus eróticos cabrones y tus cabroncetes haraganetes. --Los recuerdos de alguien que ha perdido la memoranza junto con la sombra --que no vendió ni cedió sino que se dió en préstamo-- y con la siembra --que no dió flor ni fruto o los dió secos y cargados de ceniza-- y que vegeta en la soledumbre. Los recuerdos (háylos también olorosos a nardos) de alguien que ya ni de ál se membra, que del sordo negror se alumbra. Oh Poe! Oh Poe! Oh Poe! faro de luces negras! (sin rastros de Ulalumes, de Ligeias o de Annabeles!) y del vacío ciego nutre

sus hambres y su sed sacia de hembras. --Que no peta de las Xantipas, las Herodías, la Judit de Betulia, ni las Onfalias, ni las Ofelias, ni las Otilias --librescas-- ni de las Anatolias --sin fautor nominable a quien atribuírlas. Pero...: éso quién sabe a donde iría a parar, que despareció del escritorio el papelucho en el que continuábase --quizás-- con la idiotez...

Otro de los Poetas Suecos Contemporáneos es Gunnar Ekelöf, nacido en 1907, cuyos son estos poemas traducidos, el primero por Sologuren y el segundo por Matica Goulard: *HECHIZO OTOÑAL: Estáte quieto, estáte callado y espera, espera la fiera, espera el presagio que llega, espera el milagro, espera la destrucción que llega cuando el tiempo ha perdido su gusto salobre. Flota con apagadas estrellas que pasan ardientes arrecifes. Es por el alba o el crepúsculo. El día y la noche no es su tiempo. Cuando el sol vaya en la tierra y la luna en la piedra llegará con apagadas estrellas en carbonizadas naves... Entonces se abrirán las sangrientas puertas a todos los posibles. Entonces las exangües puertas se cerrarán para siempre. La tierra se llenará de pasos invisibles y el aire de inauditos sonidos. Como campanadas las ciudades caerán puntualmente. El caracol de la oreja estallará como bajo el agua abisal y la inmensa mansedumbre del tiempo habrá de inmortalizarse en el fondo de las miradas muertas, en las entumecidas luces por el milagro que roza las cosas. Estáte quieto, estáte callado y espera en suspenso hasta que el alba abra sus ojos y en suspenso hasta que el crepúsculo extinga su mirada.*

El traductor francés termina así --más a nuestro gusto--: *Sé tranquilo,ház silencio, espéra, inánime hasta el despertar de la aurora, inánime hasta el fín del crepúsculo.*

COSTA: El sol juega con la sombrilla de las nubes. El viento juega con el miriñaque del mar. El malecón es el punto sensible del puerto del amor. En todos los balcones saludan manos blancas enguantadas con tesoros de colores. Un agua de seda se pliega contra el cabo. El cielo ondula sobre la eterna juventud de los olivos. ¡Por qué volver la espalda a una riqueza que acaso pertenece ya a otro tiempo! El día se ha apagado pero aún brilla una luz suave bajo los entornados párpados de las casas. Se crée adivinar incontables tesoros, cuerpos desnudos, telas suntuosas que los ocultan como en las miniaturas persas los pavos reales ocultan almas! y ocultan también lágrimas! --Bebidas que verdean en obscuras placetas--. Pasos desvanecidos silenciosos en la noche a lo largo de muros encalados. Cementerios que se alzan en la cima de todas las colinas. Aparecen rompiéndose en el mar estrellas sin distancia, solitarias almas en llama.

Estos dos poemas de Ekelöf, son de su libro *SOBRE EL OTOÑO*, de 1951. El que sigue es de *BAGATELAS* (*STROUNTES*, de 1955) y su traducción es de la catedrática hispana: *Hace tiempo que descansa el caballero firme en la silla del caballo en las más altas cimas de la sierra donde vacila el ojo en el desierto. Maravilla lejana de alturas azuladas siempre ausentes. Allá abajo se oye el rumor de los que le acompañan. Contra el pecho el halcón que apoya la cabeza en su mejilla. ¡Oh extraña ternura de mi pecho!... Ya alza la mano y toma el vuelo el pájaro lejos. Quieto en su silla ve cómo se aleja a más y más altura. Aún está inmóvil cuando cae la noche. ¡Noche temida! ¡Noche deseada!.*

Aparte de llenar y rellenar renglones, convertida la pluma-fuente en ente de razón y en peón coautor, en autómata artilugio estilicídico, y El Escritor en su meneador mecanizado, ni cómplice de lo que de la péñola surte, de lo que ella mana y mana, no vemos --Oh Númenes herméticos!-- (por nuestra cuenta) en qué utilizar nuestro tiempo sobrante, sobrado, rebasado --y no perdido--, ya que la parva inteligencia en letargia, en pasmo, en coma, en... embobecida, la voluntad difunta --cuál voluntad, Atenójenes?--, el deseo, la angustia de *crear*, siquiera infundios o esperpentos, enervados, la ambición --si alguna vez la hubo: la hubimos alguna vez con nos?-- la ambición poética (u otra) desparecida, no dan ni pueden dar de sí ninguna muestra de actividad --aún esporádica, refleja--, ergo: no más nos queda que el cero: vegetar, vegetar en espera de que sobrevenga el colapso total. El patatuz. La estirada de la pata. De las patas: de las cinco si contamos la mala pata. Lo peor no es eso, sino el no haber hecho nada, casi nada --mientras--, pudiendo haber hecho tánto y cuánto: por qué no, si no hemos sido tan negados --sino a última hora?--. Culpa no sólo de la desidia --que aguanta con todo y más-- sino del escepticismo nihilista, otrosí: del famoso, rotundo y definitivo *para qué?* Para qué *badajos*, en realidad? --Además..., hace ya rato que nos dejamos coger del tiempo y tomar del hastío omnipotente. Por aquello de transladarlo todo

para más tarde --lo primero--. Claro: con una voluntad tan inoperante y una afición y dedicación tan decididas por la cogitación vacua, sin afán ni propósito de realización, ni de enmienda. Cogitación baldía. Y de dónde nos vendría el hastío si no hemos ni siquiera saciado nuestras sedes?

Allegra: buenas noches. Buenas noches, Camargo, Abadía y Castaño. Y abur, engibacaires...

7 V 1961

XLVII

De dónde nos vendrá el hastío y así tan presto si no hemos terminado todavía de saciar nuestras sedes antiguas ni comenzado a satisfacer la nueva sed? Qué hastío ni qué hartura: un poco de cansancio psíquico, metapsíquico, al empezar cada jornada, que desaparece tan pronto como nos apeamos de la yacija y nos metemos en la tina y encendemos el primer cigarrete rubio... Barajadas! Pendoladas! Qué importa nada? Qué vale nada después de todo y del resto? Ni una milésima de óbolo ni un tris de maravedí. *A lo hecho pecho* --si algo se hizo. Y a lo *no hecho* un muy *helás* nostálgico, un saudoso *oimé.* Un risueño *velay Mordecai!* Pecho y pecho a lo no hecho y no despecho. Algunos *pilan* por el *afrecho*. Nosotros no hemos pilado, ni pilamos, ni pilaremos, ni pilaríamos ni por la pura flor del grano.

Las *MEMORIAS* de ese alguien que no quiere recordar ya nada más (ni meterlo en el olvido), ni, menos, quiere dejar recuerdo de ello --ni escrito, ni en las mientes de nadie ni --todavía menos aún-- dar nacimiento a nuevas motivaciones de otras remembranzas. En adelante, muy enjundiosas *MEMORIAS* en blanco, en las que no se registren sino consideraciones éticas y estéticas y subjetivas, no nada adjetivas ni concretas, por fuera de la cosa *tierra a tierra,* en la aérea abstracción, y no en torno a lo insignificante que bulle, que pulula, que prolifera, que redunda, que se aduerme o dormita, bostezante, en nuestro dintorno. Y que suscita nuestro filosófico bostezo desmandibulante. Barajadas! Pendoladas! Dando vueltas nosotros --veletas-- y el cosmos mínimo dando vueltas alredor de nos. De nos, quietos, (ya lo dijo otro de la Trinca) como el herrón de la peonza. Muy divertido! Muy entretenedor! Qué cómico espectáculo! Sin espectadores, porque, mientras nosotros bostezamos arreo, los otros pajarracos de la alcándara duermen como su monitor y entrenador, Lirón Lirónides, recién llegado de los cayos de Roncador (muy de su gusto) y de Quitasueño (que no quiere ni oír mencionar). Lirón Lirónides reincorporose a nuestras huestes, a nuestro estol, y fué nombrado (como somnílocuo) monitor, entrenador y kinesiólogo del Equipo de los Setenta y Siete Durmientes. Durmientes sin fantasía,

plúmbeos, ineptos hasta para imaginar --en su hipnósis-- la más modesta de las pesadillas bobaliconas. De las pesadillas menos complicadas. Ineptos, los Durmientes plúmbeos! Que son también --las pesadillas (aún las bobaliconas)-- creación, ideación, soñación --oníricas--, apenas vagamente subconscientes o infraconscientes, algunas de suma calidad inventiva. Y lo decimos así, enfáticamente, porque hemos venido estudiando el caso, lustros y lustros, *in ánima vili* en ánima superna. A elegir, zahoríes! A escoger, romos! Y ahora...

Vamos a escuchar *CUARTETOS DE CUERDAS* de Beethoven. Los once últimos *CUARTETOS DE CUERDAS* suyos. Hoy hace Ciento Cuarenta años que pasó a difunto el denominado Corso. Ser Bonaparte y aspirar a Emperador: *aspira a descender* dijo Curié, el panfletario. Qué interesante el caso de Carnot y el de La Fayette, y su reaparición, de ellos dos, sólo, en el momento de los Cien Días, preciso, --cuando se pensó en que reaparecía la libertad. La Libertad! Un par de majaderos, La Fayette y Carnot, (según Fouché, Talleyrand y Napoleón): un par de integérrimos caractéres que ignoró el Corso --tan sagaz--: Oh Corso de la lisa cabellera decía el de los Yambos! (El olvidado Agustín Barbié).

Y hasta mañana, zotes! Que ya es tarde, aún para los soltados de la noche y cogidos, acogidos, por el próximo día! Hasta los más insomnes habemos menester de ensayar el decúbito dorsal previo... Mientras se llega la Noche Sempiterna, la Noche Definitiva, la Noche Lauta. De ello hablábamos, antaño, los desalumbrados poetas de ogaño, en *uso de buen retiro*. Gira y se desbarata la sonata por espirales infinitesimales. Yo ya venía, yo siempre estoy viniendo --aún-- de alguna lejanía subconsciente o estoy siempre en camino a una otra Utópia. (Claro que ni de aquesto ni de aqueso se percatan, se dan ni vaga cuenta los miopes o más que cegatones critiquillos *ad hoc* improvisados ni los pseudo-escoliastas *in albis* --licenciados en su propia Abdera, doctorados por su mesma Facultad-- que quisieran darlas de analistas no habiendo otro respaldo que sus anteojeras y su mema petulancia de opinadores advenedizos. No toparemos jamás --dentro de cincuenta años, digamos-- con alguno otro (fuera de la calificada media docena que bien conocemos) que entienda algo de la misa en que pontifica el muy lego? El muy lego innumerable e innominado sudatintas de ocasión asimilado a exégeta *ex-cáthedra?*

No Ven Mis Ojos Nada. Mi espíritu sí copia, mis oídos sí captan la absurda geometría --como la imágen cósmica las antenas mentales--. Buzos ellos. Espíritu, el azor, nefelibata. Buzos, no ellos, qué vá!, los topos romos, aunque se meten en honduras, los muy someros.

Ni azor él, sino palmípeda palustre o gallinácea nada alígera cacareante ante su huevo huero nidoroso. Yo siempre estoy llegando de alguna lejanía --de la misma, quizabes--, corazón soterraño.

(Hora y media de Chopin: *ESTUDIOS, PRELUDIOS, IMPROMPTUS*).

Yo siempre estoy llegando de no se sabe dónde... Quizá de dentro de mi cosmos mismo, girando a orillas de mi propio abismo --como a la mi nesciencia corresponde--. Soy de muy más Villamediana conde si marqués de la Marca de mi Ismo.

No Istmo: ismo y mío --porque nunca he estado tras de los ismos ajenos, a su caza, en búsqueda de la matrícula, haciendo cola para ser cauda. Nequáquam! Yo estoy siempre tornando de alguna lejanía desde el primero día... Cansado estoy de Bienes y de Males, buzo topo o azor nefelibata...

Volvemos a los poetas suecos contemporáneos. Pär Lagerkvist --premio Nobel de 1951, a los sesenta años--, es más conocido en nuestra tierra por sus obras en prosa. En especial por *EL VERDUGO, EL ENANO* y *BARRABÁS*. De su libro poemático *ANGUSTIA*, de 1916, traduce la española: *Angustia, angustia es mi herencia, la herida en mi garganta, el grito de mi alma en este mundo. Ya las nubes de espuma se endurecen en manos de la espesa noche, ya los bosques se alzan y las colinas rígidas, todo aridez contra la bóveda encogida del cielo. ¡Qué duro y qué transido todo, y qué negro y qué quieto! A tientas voy en esta obscura cámara, los filos de las*

rocas en mis dedos, me desgarro las manos tendidas hacia arriba, hacia helados jirones de las nubes. ¡Las uñas de los dedos se me arrancan, las manos doloridas se me hieren contra bosques sombríos, contra montes, contra este hierro negro de los cielos, contra esta fría, helada tierra mía! Angustia, angustia es mi herencia, la herida de mi garganta, el grito de mi alma en este mundo.

El último libro de poemas de Pär Lagerkvist --hasta donde sabemos-- es *TIERRA EN CREPÚSCULO*, de 1953 (en sueco *AFTONLAND*) De ese libro son estos breves poemillas, traducidos por la catedrática hispana: *Mi añoranza no es mía. Es vieja como las estrellas, nacida --como ellas del vacío-- allá en su tiempo de la Nada. El viento entre las ramas, las olas en la orilla, las inmensas montañas a lo lejos la despiertan. Pero no quiere nada. Algo inmenso, allá lejos, algo que pasó en lo remoto de los tiempos. Mucho antes que el mar, que las montañas, que los vientos. -- Tú, que has sido antes que las montañas, y las nubes, antes que los océanos y vientos. Tú, que tuviste tu principio antes que el de todas las cosas y cuya dicha y pena son más viejas que los viejos planetas. Tú, que has marchado eternamente joven por los largos caminos de Santiago y por las grandes tinieblas que hay entre ellos. Tú, que estuviste solo antes de toda soledad y que sentiste lleno el corazón de angustia antes que el de todos los hombres... no me olvides. Pero cómo vas a poder acordarte de mí. Nunca recuerda el mar la caracola por la que un día allá pasó cantando. Como la nube, como la mariposa, como el vaho tenue del espejo. Casual, variable, desaparece en un momento. ¡Oh, Señor de los Cielos, de los mundos, de todos los destinos! ¿Qué significo yo? Llévame bien seguro de tu mano desconocida y no me sueltes. Llévame por los claros puentes del alba, sobre las simas profundas donde guardas encadenadas las tinieblas. Que las tinieblas*

no se encadenan por mucho tiempo. Pronto caerá la tarde sobre los claros puentes y la noche. Acaso me sentiré muy solo.

Y para terminar con la breve muestra de Lagerkvist: *Alba*: *Adorable alba rosada, cánta. Cántame una canción temprana y clara, como el rocío, como los tiernos cristales, una canción que lo transforme todo.* Por hoy.

Como existe un estado de alma llamado la *simplatía* (frasecilla de Stepansky, no registrada) existe también algo que se llama la *vivencia*. Muy diferente cosa es la supervivencia de que se nos acusa. (La supervivencia sólo aparentemente relaciónase con la *vivencia*). Existe algo que se llama la *vivencia* y que define el *DICCIONARIO: hecho de experiencia, que, con participación consciente o inconsciente del sujeto, se incorpora a su personalidad.* Existe algo que se llama *vivencia*, entonces, y que no caduca por prescripción de voluntades de intonsos, ni se enmohece (mientras ello no se demuestre o sea ello palpable) y de la que no se abdica obtemperando a órdenes o a solicitudes o meras sugerencias de terceros sin credenciales o con credenciales bastardeadas. De la que no se abdica sino por propia decisión cesárea, imperiosa (de Césares o de Emperadores), motivada, que no gratuita ni muy a la ligera. Estemos pues, aún, en Vivencia, con nuestra pobre vivencia metapsíquica, anímica, y en nuestra senil, caduca --pero no claudicante--, ponentina supervivencia, incoercible, física (o quier corporal),

la terca supervivencia de que nos acusan los estólidos impacientes.

Dice uno de nuestros voceros (o repite): Yo siempre estoy llegando de alguna lejanía. Desde el primero día y hasta la última noche ventura...: es éste el año? --Lo sabrá Zeus Cronida o quizá Lepe--.

Mientras cantan las diez y seis cuerdas del cuarteto, percatámosnos de que --afuera-- llueve... Llueve tras de los vidrios: verleniana lluvia, si no en mi corazón. Mi corazón? Cúyo es mi corazón? --Es de Fluria, es de Muria, es de Zumurrud o de Marumén, de Gnidia, de Aglaya, de Zanetta? O de la búlgara o rumana o de la finlandesa? Todas ellas tan distantes en el espacio unas y otras en el espacio y en el tiempo. Tan distantes, hasta la gitanilla de Suomi --cercana-- por culpa de los nuestros --della y de nos-- idiomas inentreverables. Velay! No basta entendernos por señas y guiños, que el tiempo se está perdiendo por falta de diálogo imposible, concertante. Evidente, Abdenagodonozor!!! Ya estamos suficientemente ilustrados y un poco sobresaturados, como que hémosnos visto constreñidos a conjugar y yuxtaponer música, poesía, folía y algo de espirituosos filtros excipientes. Por manera, oh cómplices Otros-Yóes, que elevemos los corazones y las crateras por Beethoven, por Nosotros --aunque indignos-- y por el

Adón de los Adones y Patriarca de los Patriarcas: por Maese Noé, el primero de los vitivinicultores! Prócer Emeritísimo, Salve! Salve! oh Noé Libertador! Maese Noé que se aburrió soberanamente en el Arca --y cómo no, con tántos animales!--, topó (sin pensarlo mucho) con la *cuadratura del círculo*, con la *palanca de Arquimedes* y con el *moto perpetuo!* Loor! Loor! Maese Noé, que no te curaste de, ni te preocupaste por la transmutación de los llamados *metales viles* en oro: el más vil dellos, según los filósofos y Abdenagodonozor.

Buenas noches, Alegría y los contados amigos. No más.

10 V 1961

Ver *CANCIÓN NOCTURNA (Gira y se desbarata la sonata)* (en *FÁRRAGO - OBRA POÉTICA*, Tomo 2)

XLVIII

Ya hablaremos, después, más largo, de ello, a espacio, lentamente. De ello: de lo uno y de lo otro y de lo que se nos vaya ocurriendo. De la circunstancia principal y de su consecuencia y de las demás circunstancias y su resolución. Porque, sí, como parece harto posible y casi seguro, prolongamos por un tiempo más --semanas o meses-- nuestra permanencia (así sea como si ausentes en ellas, también) por estas zonas o en otras de Eurasia --otrosí-- distantes del lar natío

y solar, del andino terruño, --claro es o será que nos iremos tornando *paulatinamente* --como dicen-- cada día más y más solitarios y egocéntricos introversos, y, lógicamente, cada hora más y más mudos, tácitos, retácitos y abstraídos. Más mudos aún que ahora, cuando casi no parlamos con la media docena de sujetos con quienes a veces topamos por ahí y --con esas tres, cuatro o cinco personas-- muy de cuando en cuando, por no ser tan descorteses siendo ya bastante hoscos, insociables y trancados por dentro. Ni siquiera con la escasa media docena *practicamos* el idioma. No, no platicamos. Llegaremos, entonces, y muy pronto --es de esperarse así-- a la cuasi perfección anacorética o trapense o gautámica. Punto en boca... Lo grave, lo muy grave va a ser el resultado de ello: porque, para no perder nuestro contacto con el idioma --que asaz nos place y asaz maltratamos-- y que apenas sí hablamos ya, y que muy poco leemos --que no superabundan por estas Batuecas las obras escritas en español (y que valgan)--, tendremos que darnos a monologar y soliloquear ante el espejo y a escribir y más escribir. Y no propiamente por entregarnos a la inútil rebúsqueda de llegar a cuasi lograr escribirlo bien, a derechas, algún día, sino con el deseo muy modesto, menos baldío, de no olvidarlo. Con el patriótico deseo de que con el nuestro idioma colombiano, lo que le aconteció a nuestro abuelo de Maguncia no nos ocurra: que Herr Haeusler casi

olvidó todo su germano del Rhin, original, y apenas si malaprendió su antioqueño del Aburrá, adoptivo. Nosotros ni siquiera malaprenderemos el sueco porque *loro viejo etcétera* (como le sucedió a Bernadotte). Claro que se puede monologar y soliloquear --sin molestar a los vecinos ni al espejo-- en voz baja, apenas sí audible. Y escribir y más escribir sin perjudicar ni ofender ni fastidiar a nadie: para ello es suficiente --parece bastante-- no hacer llegar al público lo escrito, ni por dicción --directa o indirecta-- ni por edición --así sea clandestina--. Y ese va a ser, precisamente, nuestro sesudo propósito. Esos van a ser --jurado!-- nuestros muy sanos y muy cuerdos propósitos: escribir, escribir arreo o piano piano, y archivar lo escrito --sin leérselo ni a las arañas-- una vez revisado por nuestro Censor y sus Egerias asesoras en Consilio. Eso. Jurado!: No obstante, mientras dure o subsista la Rúbrica y nuestro compromiso con su Gestor, seguiremos con el nuestro público programilla locato, inconexo, antilógico, anárquico, dentro del programa en grande Achejotacekático. Pero todo lo demás que mane la nuestra péñola-estilicidio --verso, poesía, prosa, dislate facético o autoanálisis en broma o en serio--, pasará a las manos de Abdénago -donozorobabel Segundo el Tartajoso *para lo de su resorte*. Lo dicho. Lo del resorte del camarada Abdénago. Nada de ponerle malicia a lo entrecomillado, ni al mero resorte. Lo de su resorte

no es elemento de un cuento del atolondrado de Lafontaine, más o menos drolático --el cuento-- (anticipadamente: prebalzaciano). No es elemento ni cosa que encanje en el anillo de Hans Carvel. No es pues resorte alguno sospechoso ni artilugio asimilable al azumbaibe --por ejemplo-- ni a nada del jaez. Lo del resorte de Abdénago es, sencillamente, lo de su oficio: atender a la catalogación metódica, a la clasificación temática (o sintemática: alfabética) y a la puesta en los anaqueles o plúteos del aposento *ARCHIVO* o galería *TESAURO*, de toda nuestra producción --la escrita-- manada de los *picos* de nuestra péñola -estilicidio. Pluma no fuente suelta gotas sino pluma caudaloso manantial. Puesta esa nueva producción, creciente a diario, cuartilla tras cuartilla, en orden, demorará en la Cámara-Archivo *por los siglos de los siglos,* hasta cuando resuene la trompeta apocalíptica --que no pocos esperan-- o hasta que algún curioso, en vacaciones o cesante, dé con ellas, en un descuido de los muy fieles guardianes del Tesoro: del Fárrago de Fárragos y Mamotreto de Mamotretillos y cuadernos cuadriculados innumerables, donosamente garrapateados.

Werner Aspernström nació en 1918. Ha publicado *PREPARACIÓN* (1943), *EL GRITO Y EL SILENCIO* (1946) y *LEYENDA DE NIEVE* (1949). De este último libro tradujo el poeta peruano Javier Sologuren el siguiente poema: *CARTA DE NIEVE: Una carta te mando ahora, hermana en la baranda azul, una carta escrita en nieve en respuesta a tus preguntas. Un caballo y jinete de nieve la llevará hasta tu puerta. --Es verdad que el llano es dolorosamente libre y el rey severo en su silencio. Dadme una montaña y un eco, dice la voz. Un horizonte suave los ojos piden a menudo. Con todo, tu intranquilidad es demasiado grande, hermana: torres de pájaros pueden levantarse en estas campiñas y palomas blancas cruzar la neblina nocturna, recuerdos construír sus cuevas y sueños encender sus fanales. --Es verdad lo que preguntas sobre el viento. A menudo fuimos inducidos a salir por decuido: alguien oyó pasos; alguien, voces. Siempre fué el mismo viento afilado mezclando nieve con nieve. Por eso el día puede hacerse largo, pero los que esperan siempre comparten su espera. Los despiertos comparten su vigilia, y los dormidos se dan cita en su sueño.--Claro que hay calor entre nosotros, aunque fuimos hechos hombres de nieve; un fuego hacia el que tendemos las manos, aunque no arda con llamas. Quienes tan largamente vivimos bajo bóvedas de escarcha, podemos ser levantados de repente como por una ola, podemos ser penetrados por un amor desconocido, un himno inmenso que los frágiles tubos del órgano de la sangre nunca nos hizo oír. --Una carta te escribo, hermana en la baranda azul, un recado de que pienso quedarme y quizás nunca volveré. He tomado un vino de nieve, amo a una mujer de nieve. De nieve es el jinete, el caballo que la carta lleva ahora hasta tu puerta.*

Del mismo traductor este amargo poema del *misántropo* Karl Vennberg (nacido en 1910): *Si hubiera cerca un teléfono podríamos dar parte a un hospital y pedir consejos que nadie podría darnos o podríamos llamar un médico que nada podría hacer. --Si tuviéramos a la mano una camilla podríamos transportar al enfermo hasta un camino por donde un auto podría pasar si la gasolina no se hubiera consumido en los aviones de bombardeo, o bien una carreta si los caballos del campesino no hubieran sido requisados para la guerra. Una camilla de urgencia hecha con algunos sacos y un par de ramas o bien una manta y un par de varas: podríamos haber armado una si alguno de nosotros hubiera tenido un saco o una manta. Si hubiéramos tenido una camilla y si hubiera servido para algo el tratamiento podríamos haber cogido al enfermo del costado sano si éste hubiera tenido un costado sano. Le habríamos hecho la cama con hierbas y almohadas y lo hubiéramos puesto derecho. Y pues está herido detrás de la cabeza en nuca y espalda lo habríamos puesto de costado y cubierto con paja sin apretar o infectar la herida. Y pues ha sido herido en el pecho lo habríamos hecho sentarse a medias con la espalda sostenida. Y pues ha sido herido en el vientre lo habríamos colocado boca arriba. Y pues ha sido herido de pies a cabeza habríamos doblado sus piernas por las rodillas y caderas y se las habríamos dejado extendidas. --Lo habríamos transportado sin compás y con sumo cuidado como las instrucciones lo indican con la cabeza en alto y los pies en alto a la vez, pues el caso así lo exige. --Pero ahora no hay ninguna camilla, ningún camino, ningún auto, ninguna carreta, no tenemos teléfono a la mano para el médico o el hospital, las vendas de gasa se han acabado y no sabemos de vendajes. Además el caso es ya en sí desesperado, la pérdida de sangre es excesiva, demasiado hondas las heridas, demasiado violentos los dolores. Y si con todo quisiéramos ayudarlo gavillas de metralla nos barrerían. Algo de morfina para el moribundo de otro modo habríamos podido permitirnos.*

Nos disputaremos sin embargo el cadáver: el derecho a enterrar los miembros mutilados de la cultura occidental.

Amargo, anárquico y helado el misántropo Karl Vennberg --dice un crítico sueco--. Y volvemos a nuestro propio embeleco.

Nos estamos anticipando, y no poco, a *los acontecimientos* porque todo ello no es sino un proyecto, un plan apenas ahora en gestación --y por discutir--, pero que se realizará. Que se realizará tarde o temprano. Que no hay afán ninguno --¡fuéra prisas!--: que el tiempo es harto elástico. Casi tan elástico --a más de tan largo y de tan lento-- como son elásticas nuestras determinaciones. Y nuestras determinaciones tan susceptibles de trocarse en muy otras, tan sujetas a modificaciones, como voluble y tornátil la veletilla de nuestra voluntad, (en un sentido incoercible), en redor de sí misma girando siempre, inmóvil, mudabilísima, inmutable, varia y una, múltiple y única, oscilante, vacilante y quieta y absoluta. Tan semejante nuestra voluntad al nuestro deseo-proteo, como la realidad a nuestra ensoñación y como el ensueño a nuestra realidad prosaica, de pié en tierra y quince cúbitos por cima del Ararat. Nada y Todo. La astronómica cifra o el cero (claro que no *a la derecha* porque somos izquierdistas individualistas nihilistas). *Póngase, vuesa*

merced, ese trompo en la uña susurra con su voz soterraña, a nuestra vera, el atisbador, el vigía, el socarrón de Atenójenes Manjarrés y Atalaya --poeta de Soplaviento--.

Quizá terminemos mañana este Esperpento, en Estocolmo, antes de tomar el tren nocturno que, al amanecer, nos dejará --luego de haberle echado un vistazo al Castillo de Elsinor --de pasada--, en *Chepenjám* (o sea la capital de Dinamarca) y al véspero en Hamburgo. En Hamburgo transcurrió el primer acto de una Comedia que quizá escribamos algún día. Comedia o Farsa pingüínica bobalicona. De paso visitaremos otra vez su Jardín Zoológico y saludaremos al colegaje. Seguro todo lo antedicho si no se interponen los Hados. Las Hadas no se interpondrían si hubiéralas en las vecindades sino que montaría a la grupa y cabalgarían con nosotros, como si fueran las penas del latino y no el deleite de quienes no lo somos sino en dósis muy moderada. En Colonia recordaremos al Maestro Abel Farina y admiraremos la Catedral del veterano Capitán Lozano y Lozano. Quizá pasemos a Bonn, por razones obvias. Tocaremos en Aachen o Elachapél o Aquisgrán. Cruzaremos una estrecha porción de Bélgica y el Sambre para penetrar a Francia, rumbo a Paris --en las cercanías de Pontoise, según Villon--. Y, ya en Paris de Francia, iremos *viendo a ver* en qué

empleamos los nuestros ocios, cómo utilizamos nuestros vicios y cómo diablos incrementamos nuestros leoninos negocios adventicios con las Musas, nuestras socias, y con las Gracias Divas: evitaremos --claro-- todo contacto con las gentes necias y eludiremos las astucias y argucias de las sucias sub-mentes bazofiales.

Hemos terminado por hoy. Buenas, Allegra y los fieles: pronto epistolearemos.

13 V 1961

XLIX

Y luego de algunas idas y venidas y de un merecido descanso universal. Resulta, amigos fideles --más o menos barbudos-- y audientes de ocasión --más o menos calvos-- resulta, en fin de fines, que ya estamos de nuevo por acá, nórdicos, en la Sede y Corte, dentro de El Cuarto de El Búho, en el habitáculo y cuchitril y alcándara de pajarotes, otra vez a bordo de la vetusta Nao Hiperetusa --contemporánea, casi, del Arca de Noé y Zoológico--. De regreso, nosotros, los *JO-PE-CON*, luego de las muy cacareadas vacaciones erráticas que hubieron de ver tierras de Suecia, Dinamarca, Alemania, Bélgica, Francia y España, a la ida y de regreso. Con breves demoras en Hamburgo, París y Madrid y una brevísima vuelta por Toledo, de siete horas, no baldía.

De paso, en Hamburgo, una audición musical muy interesante, una visita al Museo de pintura del siglo XX y al Zoológico --para saludar a los pingüinos, a los flamencos y a otros colegas aburridos --ellos: nosotros no--.

En Hamburgo asistimos el 15 de mayo a un memorable concierto: *SINFONÍA SEXTA --PASTORAL--* de Beethoven; *CONCIERTO PRIMERO, EN MI MENOR*, de Chopin, y *CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN*, de Musorgski (orquestación de Ravel). Dirigía la Orquesta de Hamburgo Takashi Asahina y fué solista Takahiro Sonoda. --Ambos japoneses y excelentes Director y Pianista, a la altura de la Orquesta--. Ya en Paris, el 17 de mayo, en la Sala de los Conservatorios, escuchamos cuatro de los Seis *CONCIERTOS BRANDENBURGUESES* de Bach: los 3, 4, 5 y 6, interpretados por la Orquesta Renana de Cámara de Colonia, dirigida por Guenter Kehr y cuyos solistas son: Kehr y Koji Toyoda --japonés--, violines; Sichermann y Kehr, violas; Gelling, clavecín; Holler, flauta, y Holler y Peters, flautas de pico. Conjunto de primera, a la altura de las obras. A la noche siguiente, en la Sala Pleyel, volvimos a escuchar --tres lustros después?-- a Yehudi Menuhin --un poco obeso-- y a Bach --siempre el mismo--: la *SONATA SEGUNDA* y las *PARTITAS SEGUNDA* y *TERCERA*, para violín solo. El 24 de mayo, en el Teatro de los Campos Elíseos, asistimos

(y con los oídos bien abiertos) al Concierto de Sonatas-Dúo del violinista Chistian Ferrras y el pianista Pierre Barbizet, quienes tocaron (muy a nuestro placer) la *SONATA EN RE MENOR*, opus 121, de Schumann, la *PRIMERA SONATA, EN LA MAYOR*, opus 13, de Gabriel Fauré, y la *NOVENA SONATA (A KREUTZER)* de Beethoven. A la noche siguiente, en el mismo Teatro, fuimos al Concierto de la Sociedad Filarmónica de Paris (director Leon Barzin) con Robert Casadesus como solista. Aquéste fué el programa: *PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO*, de Claudio Aquiles Debussy, *RAPSODIA CARTESIANA*, de Henri Barraud --nacido en 1900-- (quien asistió muy cerca de nosotros, y fué ovacionado), y el *CONCIERTO NÚMERO 2*, opus 83, de Johannes Brahms, o sea el Barbuchas. Casadesus, el Director y la Orquesta, óptimos. A nuestro regreso de Madrid a Paris --sin conciertos por allá-- el 2 de junio hubimos de presenciar alborozados el homenaje a Igor Stravinski. Este mismo programa se presentó cinco veces, del 1 al 5 del mes, en el Teatro Nacional del Palacio Chaillot y estuvo su realización a cargo del Ballet del Siglo XX, dirigido por Maurice Bejart y la Orquesta del Teatro Real de la Moneda --de Bruselas-- batuteada por André Vandernoot. Lo integraban estas tres obras del próximamente ochentón Stravinski: *PULCINELLA, JUEGO DE CARTAS* y la *CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*. Para nosotros --poco duchos y no asesorados

por nuestro equipo de musicólogos-- fué algo realmente extraodinario. Tampoco nos acompañaron nuestros consejeros en las visitas a las Pinacotecas de Hamburgo, Paris y España. Pausa.

Sin confiar, pero ni pisca, en ellos, habíamos dejado en Estocolmo, dizque como encargados de urdir o pergeñar aquestas croniquillas para la Hachejotaceká, a siete de los más efectivos, eficaces o eficientes de los nuestros Otros-Yóes o Sosías: los cuales, como era de presumir, no escribieron ni una pobre cuartilla --pero tampoco ni un mal poema--. Quizá, muy cuerdamente pensaron que a nadie hacía falta ese *noticiero* baladí --sin noticias, además-- y resolvieron descansar ellos también y dejar descansar a Hernán Mejía y a las ocasionales audientes víctimas, no todavía sordas, bostezantes, del periódico esperpento-soliloquio. Y todos acordes --en coro a capella-- loamos su discreción y su sabiduría: hasta nosotros. Pero nosotros, en cambio --nada sabios e indiscretos siempre-- (luego de meditarlo muy a la ligera) volvemos a las *andadas* y no seguimos el sensato ejemplo dellos, de los Siete Sabios en Suecia (y no de Grecia, pero ni greco-latinos siquier). De modo que: Caras amigas supérstites, tesoneras o evaporadas y desvanecidas, amigos de ley, amigotes, prójimos o lontanos: continúa el monólogo (con variaciones alredor de nada y sobre un tema que

ya no dá de sí). No dá el temilla ni para un taratántara afónico. Conforme a lo tántas y tántas veces predicado, a lo anunciado por bando y pregón en cada ocasión, a cada momento, y muy enfáticamente en la postrimera (por ahora) de las menguadillas y malhadadas columnillas radiales aquéstas. (A la remitida a la Emisora últimamente nos referimos y remitimos: la pergeñada a los trancazos, a empujones y tropezones en esta Urbe peninsular hiperbórea, y puesta al cuidado del correo --para el avión-- en Hamburgo sobre el Elba el mil canales y sobre el Alster). Conforme, sí, a lo cacareado, salimos tan campantes y tan pimpantes los viandantes, rumbo al Sur, de Estocolmo sobre el Mélar, en la fecha dicha, cantada, voceada a todos los vientos: el 13 de mayo y sábado, en un cansino tren nocturno --vagón-cujeta y coche de fumadores-- con meta inmediata y demora en el magno puerto nominado, del cual remitiríamos --y en efecto lo remitimos, asombráos!-- el esperpento aludido ha poco y no por la primera vez. Amaneció para todos --y también para nosotros (qué casualidad!)-- a la altura del hamletiano Castillo de Elsinor, que por tercera vegada contemplamos desde la puente del ferry-boat, sin catalejo larga vista: con nuestros miopes ojazos lelos. Cruzamos el territorio insular de Dinamarca y algo del norteño continental de Germania y llegamos a Hamburgo con el véspero de ese domingo.

Y del viaje de marras, estupendo o no estupendo, ya iremos tratando --desordenadamente-- y pian pianino y poco a poco, en el resto del mes --del mes próximo-- y hasta durante el transcurso lento del saldo de este año (si Kronos no dispone otra cosa). Pero --eso sí, oh éncias!-- a ratos perdidos y a trancos inconexos, incidentalmente --ojalá-- y cuando menos venga a cuento el Cuento: según nuestro *SISTEMA* (aún no patentado y sin dares ni tomares con *METODE* cartesiana...) y acorde con nuestra *TÁCTICA* circunspecta, cancrizante --ricos, uno y una, de variantes imprevisibles (más tontas y anodinas las unas que las otras) y opulentos de paréntesis e interlineados pletóricos de digresiones, en ellos taraceadas, interpoladas o damasquinadas, y no tan pobres de vaniloquias y de ventoleras hueras cuanto ayunos de invención, de fantasía, de enjundia, de seso o meollo, o de casuales hallazgos y topes. Del cantaleteado Viaje de Marras y Nos, ya iremos tratando, helás! --claro, Abdenagodonozor--, sin priesa alguna, y no tan pronto, amigo, que no urge: será --en serio, de seguido-- cuando terminemos de convalecer dél y hayamos empezado a fatigarnos de descansar --lentamente--, a descansar de su ajetreo bamboleante. Y --desde luego-- después de que tengamos puesto en concertado desorden leogreiffiano pancaótico lo que de él, del Viaje, deseemos, querramos recordar, por memorable o por extraño

o por bufo, y después de que archivemos --sin catalogarla-- parte bazofial o pongamos en prudente cuarentena lo que de él proyectemos olvidar o silenciar --por anodino o baladí o enojoso o torpe-- o dejar en suspenso para ulteriores análisis discriminativo y decantación alquitaradora --por claro obscuro, complejo o desdibujado--. Punto. Punto que no final. Punto. Y punto seguido. Todavía, en teoría, oficialmente, estamos los viandantes en vacaciones --nos lo decíamos hace una semana-- y de hecho otrosí, por más que regresaramos a la base, mojón y punto de partida. Oficialmente, prácticamente en vacaciones. Así, hoy, 9 de junio, dejamos de asistir a cierta recepción protocolaria a la que se nos invitara. Y no asistimos por cuenta --o a título o mérito-- de que todavía estábamos ausentes y apenas en antevísperas del retorno. Como siempre, ausentes, los siempre idos... Ya está muy próximo el ya tan vecino --Hélas! Qué vaina! Mordecai!-- lunes y 12 de junio, y entonces de reasumir hemos las absurdas rutinarias innúmeras funciones y tareas a nuestro cargo --con sus adherencias--: las funciones diplomáticas (sic!), las consulares (Oh Beyle!) accesorias y las notariales (Oh Luis Carrera!) y las vocacionales y ocasionales y las opcionales u optativas --harto gratas-- y otras no sólo titulares y de nuestra beata devoción haragana golosa. Y las aparentemente abandonadas funciones claves, las de la nuestra profesión y afición y oficio

--sin beneficio-- y mester y menester de por vida: la y las de saciar nunca las bulímicas hambres anímicas y las sajareñas sedes: las metafísicas, las psíquicas, las sensoriales de altura y rango, y las intelectuales. --Dicho. Las otras pobres sedes y las otras hambres míseras, las cuotidianas y de corto momento y alcance, son de muy fácil satisfacer y colmar: y siempre las colmamos y las satisficimos, y las satisfaremos y hartaremos. Esas no cuentan pues, Abdenagodonozor, ni a cuento vienen. No son ni de mencionar siquiera, y muchísimo menos de poner en espetera, en evidencia o en vitrina. Los tarambanas trotamundos migratorios --en pequeñas dósis-- aún en vacaciones! Ea! Arréa! Todavía en vacaciones! (Y cuándo nó, Palamedes?). Y totales y cabales, absolutas, plenas, sin tardanaos: porque a todas estas, y para que ellas sean perfectísimas y sin merma, desde que en ellas, en éstas, estamos (ya van siendo no los cuatro nominales hebdémeros teóricos sino casi ya las cinco semanas), --y obvio es decirlo, que claro es, que es lógico aún--: no hemos en ellas pintado ni un mal palote (no figurativo) ni un peor garabato o garrapateo (no hipercósmico siquier) ni rasguñado, displiscentes, plectro alguno o laúd, ni menos todavía habremos escrito ni pensado escribir un rengloncete corto ni uno largo, ni tarareado arieta o cancioncilla o lay, ni urdido ni soñado urdir --copleros-- són o sonsón el más modesto e inofensor. (Pero pronto, muy pronto,

irrumpirá, estentórea, la taratántara). Vacaciones aún, Palamedes, Proclo, Palinuro! Vacaciones a toda vela! Vacaciones a todo trapo, Beremundo! Punto.

Y aquí cortamos en seco, para después proseguir, si ello es del caso: Nada sabemos de por allá, de por los lados de *EL AUTOMÁTICO* o de *LA GRAN VÍA*. Dos años --plenos-- de ausencia: y casi tres, como que en julio de 1958 iniciamos nuestra erradicación --aparte de que nunca pusimos el pié en tierra, a quince cúbitos siempre --planeando-- sobre la carrera séptima y la avenida Jiménez de Quesada, tan ajenos a todo... Ausentes siempre y siempre incorporados con nuestro canto, terrígeno y culto, autóctono, aborígen, extranjero, sin fronteras y de *todo el maíz*. Y tan vecino del Aburrá y el Funza como del Sena, el Volga, el Yang-tze-kiang o el Bio-Bio.

Buenas Noches, Allegra! Y tú también: Tu, Quoque.

20 VI 1961

L

Así como de la anterior estafetilla salimos por peteneras entraremos a aquesta por seguidillas? Dormitábamos anoche homéricamente, luego de haber escuchado --mientras dactilograficábamos-- los diez y nueve últimos apólogos de Lirón Lirónides, perpetrados durante nuestra inmediata ausencia y excursión. De modo que no damos fé de lo en el programilla dicho dicho (escrito entre bostezo y bostezo). Y esta otra saldrá mañana para Bogotá porque hoy determinamos salir en barco y al véspero con rumbo a Finlandia, a la Suomi legendaria. Nos dejará la nao en Obo (åbo) que no es El Hobo de la Opilandia sino el puerto más cercano de nos, en Finlandia. De ahí seguiremos a Helsinki, la Capital. --(A Obo le decimos Turku los fineses cuando no nos hacemos los suecos)--. Bien. Ya veremos que ocurre en Suomi del *KALÉVALA* y de Sibelius.

Parlábamos todavía --ayer-- de las Vacaciones a toda vela y a todo trapo. (Es un erróneo, absurdo y malenderezado decir, el decir que sobran velas y estorban trapos --o viceversa-- mientras la nominada *calma chicha*: y es ésta (la de las nuestras holgazanas, completas y mentadísimas vacaciones a todo trapo y a toda vela) una de las más auténticas y cabales y ejemplares de todas las posibles *calmas chichas*

(y de las imposibles si quizá imaginables luego de una docena de brindis con aquavit, muy escolásticos: skól!!!). Sobra decir --otrosí-- que ignoramos por qué demonios coronados o aureolados satanetes les dicen *chichas* a las tales calmas --oído, Agustín de Pacho--. Y no aspiramos a conocer ese por qué. Calmas, ellas, durante las cuales la nuestra vagabunda nao Hiperetusa estáse quieta --ni a la deriva--: al pairo, en paro: en paro nudista de trapos caídos --no arriados!-- y de velas imbeles (pero desveladas) deshenchidas --no arriadas!-- (que las sus velas y los sus trapos son nuestros gonfalones). --Al pairo, en paro, en paro nudista, paradisíaco--. Por tratar de *no dejar* o por *enredar la pita* o por pescar en seco o por *jopeconear,* hoy (un hoy de la semana anterior a la antepasada) y por breve momento, agarramos la péñola (y eso fué en París de Francia) casi a las tres semanas de andar en ellas: en las asendereadas vacaciones-fuga y en la estática, extática y *chicha* calma de Nos y de marras. Por no dejar o por lo otro? O sólo por saber si había tinta en ella, en la péñola-fuente y si no ya habíamos olvidado blandirla y menearla. Queda todavía mucha tinta en ella --y de sobra en el tintero--. Y aún subsiste y persiste quien la malmenée y peor la blandée --poco diestro quizás-- pero no con la zurda, magüer harto izquierdizante.

Estamos --sí, Meseres! sí, Donas!, sí, Doninas!, sí, Entelequias!-- en corridas vacaciones intérminas, dándole que más dándole al beato nada hacer, al lieto, al fausto y al suntuoso y al lujuriante y al mirífico no pensar. No pensar en persona o cosa o doctrina o embeleco, ni en personeja o nicosa o zarandaja o baratija con *mensaje*: las plácidas meninges en nirvana letárgico, en adormida acinesia; los resortes --latentes, piafantes-- en reposo; la benemérita *creación* --consciente, subconsciente, onírica o inconsciente a fondo-- en catalepsia deliciosa, deleitable: Oh gaudio! Oh júbilo! Oh deliquio! Si, compañones y testigos! En vacaciones puras, totales, integrales, holgazanísimas. (Como siempre?) hurra! Hurra! Mas no en manera alguna, de ningún modo, fuimos en nuestro mínimo periplo *viajeros-fardos,* turistas en reata, chicheneados, madrineados, sino vagabundos aguerridos avisados, enteradísimos, y con todos los sentidos y subsentidos y antenas y tentáculos --como si fuesen ojazos-- de par en par abiertos y sin anteojeras. Vagabundos --casi siempre peripatéticos en las Urbes--, vagabundos curiosos, avizores, linces, buzos, pesquisidores omnicaptantes. No alcanzamos ir a Italia esta vez. No pudimos viajar a Praha, como que se lleva diez días la consulta para el visado. Talvez vamos a España (nos dijimos, cerca al Sena) y a España viajamos muy de paso y vacantes siempre los peregrinos incógnitos (aunque no de *riguroso*

incógnito los romeros, camuflados de suecos mudos). La ventaja de errar por estos mundos es que siempre viajamos como eneenes desconocidos a menos de dar por ahí con algún *paisa* o con algún *orejón* (en París, verbigracia, una tarde flaneábamos por el Bulevar de los Italianos, cuando escuchamos que de un grupo de *paisitas* una de ellas gritó: *míren, míren, muchachas: ahí va leondegréi!!!).* No topamos en Madrid ni en Toledo con ningún conocido, *orejón* o *paisa* o *greco -quimbaya*. Fuimos a España con un poco de perezosa displicencia (Nos, el Lao, Leo, más hubiéramos amado continuar vegetando deleitablemente en París sobre el Sequana: *bulevares arriba, bulevares abajo* (como, antaño, *Cúchares*. *Olivares arriba, olivares abajo*), o por el Metropolitano, de estación en estación, con excursiones radiales o tangentes, a cada salida dél y dellas, por avenidas y calles, callejones, malecones, vericuetos y encrucijadas. Un domingo en la tarde (y 20 de mayo) ambulamos largo rato a todo lo largo del Bulevar Ney, que no conocíamos bastante. En la fecha dicha aún no habíamos visitado la estatua del Mariscal (la de Rude) (la misma en cuyo bronce se aligeran las palomas según la protesta del académico Pierre Gaxotte --vocero oficioso del Mariscal así *huanizado*-- (para no usar el cambroniano voquible): Ya la visitaremos como cada vez que flaneamos y que flaneemos por París. Ney por aquí, Ney por allá: Cada quien tiene sus manías y sus hitos,

aparentemente extrañas ellas y sin fundamento recóndito o no, mas nada asible, no aprehensible por las mentes romas, unilaterales, adocenadas (nada polifacéticas, nunca proteicas --qué vá! y cómo?--), en jamás modulantes ni catadoras nunca de correspondencias exórbites (en el espacio o en el tiempo), rutinariamente antípodas a ello y absurdas plesbiscitariamente. Antagónicas a lo no usual. Y cada quien tiene sus hitos y sus faros. Stendhal nos entendería. O Baldelario. O Nietzsche. O Blake. O Strindberg. Pero casi que nadie en los tiempos de hoy, mediatizados, lógicos --por lo bajo o llano o somero-- sin aristas, sin estípites. Siempre lo visitaremos, estatuificado por Rude, cerca del Observatorio, frente a la *CLOSERIE DES LILAS*. De nuestras excursiones y visitas repetidas a los Museos de París y de Hamburgo y al Museo de El Prado y a los --dispersos-- de Toledo (Casa de El Greco, Iglesia de Santo Tomé, Catedral y el mismo Toledo) nos referiremos más tarde. --Así como relataremos los nuestros encuentros --en París-- con escritores y artistas hispano-americanos y franceses, y con amigos viejos y nuevos, colombianos, venezolanos, mejicanos, salvadoreños, galos y españoles. Hay tiempo. No hay afán. En cuanto a lo que se tenía pensado o planeado ver y captar (antes de salir de la Sede y Corte), en el viaje de ida: las visiones de Colonia y de Aquisgrán resultaron fallídas.

Pensábamos ver mucho: pero pasamos por ahí de noche, tarde, y en las cujetas o quier *cuchetas*. Pero, ya al amanecer y luego de día bastante vimos de Bélgica y del Nordeste y Norte de Francia: Lieja, Charleroi (de Rimbaud), Saint-Quentín (donde dizque las hubo), Compiegne, El Sambre, El Meuse, El Oise! --femeninos en francés-- Y etcétera y etcétera, y de regreso mucho más, como se sabrá luego. Pausa.

Un poco de música. Y algún *confortativo*: Skól! Bogislao! Skól! --Siempre tan escolásticos: pero en el buen sentido espirituoso--. Pero talvez mañana escribamos en serio un poco (o un mucho en broma), un poco más y eso... por no dejar --como siempre-- o por desenredar el lío, el nudo. Y de la *creación* qué hay? --Pues el 14 de junio asistimos a *LA CREACIÓN*, de Haydn, en la Casa de los Conciertos de Stockholm y muy bien *realizada:* orquesta, solistas, coros, directores --el de la orquesta y el de las *masas* vocales-- bien, muy bien. Bravo! --Un sábado pasado (un día o tarde o noche de este mayo) *sentimos* que nosotros deberíamos y podríamos volver a ser *EL POETA LEÓN DE GREIFF*. Volvimos a sentirnos, a hallarnos *EL POETA*, el Poeta, con mayúscula inicial: tras un período en blanco --o en gris-- de total indiferencia por *la cosa*: --hastío, desgana, escepticismo? De todo un mucho. Un poco. Nada. Qué sé yo? Qué sabemos? Qué sabremos nosotros nunca!!! Qué cara (coles)

sabemos nosotros, Beremundo, Harald, Sergio, Gaspar, Claudio, Bogislao, Barúc y el Lao Leo? No sabemos ni una Jota. No sabemos ni una Hache muda o aspirada. Ni una *HACHE JOTA CE KA* (racoles)! Nada. Nada. Por una parte. Por las demás partes --tántas partes cuantas letras restantes del Alfabeto-- andamos en las mismas: sumamente nada sabidores los Amautas. Y enciclopédicos ignorantes ciclópeos. Eso..., si hablamos de El Poeta. Y a otra cosa, Atenójenes Anaxágoras: apesar de que nosotros tres --Leo, Mandricardo y Proclo-- no somos un trio tipo excesiva, exageradamente perezoso --como Lirón Lirónides triplicado-- resulta igualmente evidente que tampoco somos --ni llegaremos a serlo-- un hiperdinámico trio tipo automotorizado (peatón) Bien. Cuando llegamos a la Sede y Corte, al Cuarto de El Búho padre, a la alcándara (hace ya una década larga --digamos--) y nos percatamos de que los reemplazos no habían garabateado ni una plana, dizque nos íbamos a poner a escribir arreo, a espita suelta, con frenesí, como unos desaforados grafómanos mamantones o caducos buscadores de publicidad, ansiosos de extraverterse. Mas no topamos nuevas ningunas de Emisora alguna ni de nadie y, no habiendo afán, se nos quitó entonces --ipso facto-- la muy poca gana real que de garrapatear traíamos y creíamos traer de veras. Para qué? Y con todo lo rico y fácil que es no escribir. Porque es el hecho

--Homobono-- que no escribimos, jamás, nunca, hasta hoy, ni escribiremos --menos-- ahora, por necesitar salir del embarazo (gástrico) ni por vaciar la vejiga. Tampoco bailamos, jamás, nunca, por lo que baila el perro (menos aún si no se nos pedía que bailásemos, ni habremos de bailar --a estas horas-- por ello). Bailamos sí, bailaremos, sí, --muy de vez en vez-- para nos, ante nos, y frente al espejo de tamaño heróico y de siete lunas, Nijinski --no apolíneo-- metafísico! Bailamos antes y bailaremos siempre la Danza Nihilista de los Setenta y Siete Velos caídos y del Imperativo Categórico mondo y lirondo: el imperativo categórico del Vikingo viringo. Los poetas todos perogrullamos en ocasiones. Verbigracia: *Los años a los años sucédense y los días sobre los días pasan* como lo dijo el poema del Maestro Abel Farina (y como en realidad ocurre así mismo en el Almanaque). Los años a los años etcétera: y es también gedeonada. Casi que idénticos todos los años, todos los meses, todos los días, y las horas y los minutos y los segundos --y los terceros, si los hubiera--. Básta. Empero, siempre, busca, busca el espíritu mejores aires. Busca mejores aires o, siquiera, aires un poco diferentes. El espíritu sí, siempre, si no los busca ahora --ya-- el arrecido mas nunca domeñado corazón en áscuas, forajido corazón y rey loco siempre en jaque: en jaque para tablas, por la iterada repetición --por parte de las blancas--

de las mismas jugadas. Tema para la próxima. Hasta la próxima si la hay, a esta misma hora, caros amigos, amnésicas amigas (chatas miríficas o narigonas de órdago), fantasmas, trasgos, empusas! Y buenas noches, corazón hermano, pulquérrima Alegría. Y tú también, buenas noches, mientras te escribo.

27 VI 1961

LI

Como ya se empezó a narrar --como creémos-- dándole confianza a nuestra amnesia o nuestra cuasi -memoria tan colmada de lagunas como la propia Finlandia (es preferible nombrarla Suomi). Si, Viejo! Claro que eso ya se cacareó y la víspera mesma de la travesía. Exacto, Adón, pero nadie te lo preguntaba: retorna a tu rincón, a tu butacón y al Lexicón en que laboras, dormitando, Lirón! Lirón Lirónides! O parolea o platica con Maimónides en la recámara. Poco tiempo --en el espacio-- después de nuestro regreso de Hamburgo sobre el Elba, de París sobre el Sena, de Madrid sobre el Manzanares (ya en el *SIGLO DE ORO* se le llamaba *ARROYO APRENDIZ DE RIO*), de Toledo sobre el Tajo, y de París sobre el Sequana, ocurrió... Ocurrió, luego de breve estadía en el puerto y Sede y base, sobre el Mélar, un corto paseillo de fin de semana, digamos, o de *entrada por salida* como dícese donosísimamente por los hablistas honoratos.

Un paseillo --pero no en traje de luces-- a la legendaria Suomi, a Finlandia de bosques y de lagos y de gentes señeras. Y ocurrió porque... Porque lo teníamos así soñado *in mente,* vagamente planeado desde cuando el café de *EL GLOBO* (en la Villa de la Candelaria). (Por entonces el siglo tenía catorce años no completos) junto con otros paseillos, cumplidos unos ya y en *veremos* los otros. Este previo breve paseillo a Suomi --al menos--: en espera de una otra visita no tan apresurada, que habrá de hacerse, quizá, más tarde. Y ocurrió ese paseo de tanteo a la de acá cercana, a la de allá lontana Finlandia. Bien.

Como ya no nos resta otra cosa en que entretener nuestra supervivencia dilatada --aparte de los mesteres de rutina, oficinales--, habremos de aprovechar toda ocasión, por calva que ella sea: Vacaciones, vacancioncillas de *traviesa* o de *mitaca*, puentes..., mientras dure nuestro *mandato* por acá, y --después-- ya en licencia indefinida, idem de idem, el resto o saldo y lapso que nos quede (tiempo) --por cuenta de Cronos-- (y hasta donde dé el remanente más la cesantía). Vagar, vagar, errar, de aquí para allí, de allí para acullá, en tanto duremos y dure el numerario. Para tan poco alcanzará lo poco. Rebien... Yo, señor, soy acontista!: mi profesión es hacer disparos al aire (sin proyectiles: pura algarabía! pólvora en salvas, con el mero *taco* o tapón de corcho...). O esa como que

era una de las nuestras profesiones, y la declarada si no para los fines censuales y fiscales. Pero, de un rato largo hacia acá, nuestra profesión, la nuestra profesión de *plurales ficticios*, la nuestra, de mísera unidad proteica (asaz ficticia también la proteidad) o si no la profesión censorial y rental, la nuestra diversión ha sido la de echarnos a andar, a ambular, vagabundos, errabundos, vagamundos (cuando no soñando sólo), sobre los coturnos o abarcas o zuecos, por las rúas y caminos y trochas, o en los trenes --si no peatones-- y las embarcaciones y las naos icarinas helicoideas o a chorro --últimamente: ya al cabo de los lustros-- de allá para acá y de acá hacia acullá y más allá --peregrinos sin rumbo concreto, sin inmediato objetivo táctico o ulterior objetivo estratégico: peregrinos desbrujulados --y sin bitácora además-- (bitácora para qué?) y enderezados hacia al azar --casi siempre-- hacia donde sople Eólo (que ya no sopla), yentes y vinientes al capricho del antojo --por qué nó?-- y al capricho de las olas --es un decir--, de las olas que suben, de las olas que bajan (y que no participan ni intervienen) y de los rieles paralelos (también pasivos) --Paralelos como si fuesen Búhos--, y de los vientos --éstos sí actúan!--. De los vientos (blandos, si *céfiros*, o procelarios --como ha poco los del Báltico) y a la zaga de las alas viajadoras --no meramente motoras, funcionales-- de las gaviotas nostálgicas que, aparentemente sueñan o se curan,

sólo, en y de su seguro, perfecto batir rémiges, técnico y armonioso. Conocemos nada tan decididamente maravilloso como el vuelo vagabundo o migratorio (tras del bajel y ávido y rapaz --alimentario-- de las gaviotas de cinéreo dorso o endrino, las no fallidas naos icarinas, las naos infalibles, profesoras --las gaviotas analfabetas si chirriantes, estridentes-- de Leonardo da Vinci, cuando aquéste soñaba, pensaba, discurría en torno de los artilugios y artificios mecánicos voladores que ideaba y diseñó.

Pausa: que durante un rato largo, un lapso luengo, escuchábamos --mientras disparatábamos-- la *FERIA DE SOROCHINTSI* de Musorgski y hay que darle vuelta otra vez a la *luna de ebonita* para recomenzar la audición: porque trátase realmente de una excelente versión yugoslava de una *FERIA DE SOROCHINTSI* que no conocíamos --pues no estamos tan al día nosotros, los melomaníacos *in albis* (meros aficionados sin diploma) del Cuarto del Búho, desalumbrados. Alguien que viaje por el Báltico y por el Golfo de Finlandia --y seguramente ello será igual o parecido si se navega por sobre alguno otro de los enecientos mares y océanos y pontos y de los enecientos mas uno golfos y archipiélagos catalogados o no censados--, podrá no amar a las gaviotas, podrá no embelesarse con su vuelo perfectísimo, pero sólo si se le ocurre ser un majadero o si lo es, por gracia, en propiedad

y usufructo. Mas, si es un tipo elato, imaginativo, abierto, sin complejos de bastardía, sin reatos de inconsciencia, entonces... Entonces qué, Beremundo? Qué pasa entonces? Tu interrupción, Mentecato, no desconcierta a Beremundo, siempre ausente y que jamás de nunca es discurriente metódico, sino sólamente a nosotros, audientes, que le escuchamos con relativa atención, entretenidos con su verbo sin hilación, con su divagación sin arreo, su tecleo sin digitación, su cháchara extravagante. No le hagas caso a Mentecato o a Bolonio, Beremundo! Claro, compañero!: Ocurrió, y reanudamos al tanteo, que luego del dicho corto reposo y alto en la Sede y Corte de los *JOPECÓN* --y de atender a oficinales menesteres--, la aludida breve excursión de prueba y ensayo por Finlandia: y de miércoles a lunes (véspero tempranillo del miércoles y horas primeras --pero no antelucanas, que en esta época madruga el amanecer-- del lunes, para precisar, si es necesario ello u os lo parece) según y conforme aqueste desarrollo: navegando crepusculares y de noche al salir de Estocolmo, para así poder estar en Suomi el jueves, el viernes, el sábado y algo más de la mitad del domingo: porque llegamos a Turku (es decir Abo, es decir Obo) el jueves a las 9 de la mañana --hora local--: recorrimos la muy interesante y bella ciudad, y tomamos el tren al mediodía, para llegar a Helsinki a las 3 de la tarde, y de allí salimos, de regreso, en barco (el Birger Jarl)

el domingo a las 2 de la tarde para llegar a Estocolmo el lunes a las 8 de la mañana --hora local-- (hay una hora de diferencia entre Suecia y Suomi). De ese viaje maravilloso si breve ya conversaremos a espacio.

Tornaremos y no antes de mucho a Suomi, a Finlandia (todavía estamos por allá *in mente*, en la próxima oportunidad y por tiempo largo, que esa tierra lo vale, a fé de Beremundo el Lelo, no tan Lelo! Y no lo vale tan sólo por el *KALEVALA* y por Jean Sibelius! (en este momento escuchamos otra vez su *PRIMERA SINFONÍA*). Y qué pasa con Sibelius en Suomi? Cierto que a principios de junio se celebró allá, en Helsinki, un Festival Sibelius. (No lo supimos y andábamos por París). Cierto que hay en la Urbe un Parque Sibelius, y en uno de sus Museos un bello busto suyo de mármol albísimo. Pero cómo, en la *CIUDAD DE LAS ESTATUAS* no hay una de él, en su honor erigida? (En el su de ella, Suomi, más que en el de él?). A nuestro regreso de *AINOLA,* su residencia desde 1904, en el campo, entre bosques y jardines --cercana a Järvenpää--, y de su patria, ya en Suecia, nos hemos propinado una inmersión en su música: todas las noches --hace ya más de una semana-- escuchamos música suya: Sinfonías, Poemas Sinfónicos, su Concierto (que hace lustros nos descubriera --casi-- Ginette Neveu), Suites y Músicas de Escena y Lieder --con piano y orquestales-- y su obra pianística

--menos difundida en grabaciones--. Ah! y nuestra visita a su residencia campestre, a *AINOLA*, a sus jardines, a sus bosques --en una colina baja--, a su tumba --allí mismo, a pocos metros de la casa de piedra y madera, típica--, y nuestro encuentro con su hija Katarina Sibelius (señora Ilves), que salió a nuestro llamado y nos atendió benévola y nos condujo hasta el sitio en que una ingente loza, con su nombre inscrito, cubre los huesos de su ilustre padre. Reside en *AINOLA* la viuda de Sibelius, Aino Järnefelt nonagenaria, y la sirvienta fidelísima dellos desde hace medio siglo. Katarina Ilves (Sibelius) firmó ejemplares del libro que sobre *AINOLA* y Sibelius habíamos adquirido horas antes. Y permitió que se tomara alguna foto con dos de los tres que estábamos ahí. Como no falle el fotógrafo! Suena ahora, en la Radio Sueca, la *SÉPTIMA SINFONÍA* de Sibelius. Ahora mismo y domingo 2 de julio.

Y suspendimos entonces (que reanudamos apenas ahora, hoy, y martes). Hoy es una cosa vaga para nos y no sólo como escribanos: hoy es hoy y fué ayer y anteayer y será mañana: Majaderones pero intemporales. Busca, busca, siempre, busca el espíritu mejores aires, siempre. Y harto les placen a nuestro espíritu los aires de Finlandia, fríos, secos!! Nuestro *CORREO DE LA CULTURA* lo despachamos por aéreo, creyendo así más rápido el envío: Pero ocurre que en

el idioma finés o suomi el correo aéreo se llama *LENTO POSTI* por manera que en adelante lo despacharemos por el de *LAS BRUJAS* (véase al final el sello).

Pero antes de ese viaje en navío y por mar aunque no océano: el primero para nos por el ponto: que antes habíamos viajado fluviales por el Magdalena, por el Cauca (en tolete o quier balsa), por el Volga, el canal Lienin y el Don y por el Pei-jó y el Elba, y, en ferry, entre Suecia y Dinamarca y entre Dinamarca y Alemania, íbamos en que --al finalizar la anterior y sin mensaje haraganada para la *HACHEJOTACEKA*, escuchábamos por entonces algo de Gustav Mahler --su *PRIMERA SINFONÍA*, por un tiempo denominada la *TITÁN*-- y algo del anómalo, morboso Chaikovski --la su *QUINTA SINFONÍA*--. Y estando en ello, escuchándolas entre abstraído y ausente, ya se llegaba el nuevo, el próximo día de ese entonces, casi que de sorpresa (algunos muy letrados y hablistas, si obsoletos, dicen *de sopetón*) sin que nos, nosotros, nos percatásemos de su arribo (abstraídos o abstractos, idos o ausentes) subitáneo: que él se nos llegó tácitamente --además-- con afelpados pasos sigilosos, inaudibles, asordinados, aéreos, y sin heraldos, bocinas ni fanfarrias otras. Pero ahora, es decir hoy, o ayer..., reescuchamos aún la *PRIMERA SINFONÍA* de Jean Sibelius, dirigida la orquesta por Sir John Barbirolli --el *PEQUEÑO VESUBIO*--, y las mencionadas canciones

de Sibelius cantadas por Kerstin Flagstad y por el finés Kim Borg... Además nos aplicamos unas pocas --y no tan mínimas-- porciones de Cognac: porque es menester atender a la supervivencia y a no dejar mentir a la mala reputación.

Ya tornaremos a Sibelius, *AINOLA* y a Aino y las cinco hijas --que otra murió de breve edad--: y, claro, a Finlandia de bosques y lagunas, a la leyendaria Suomi. Y ahora a la cujeta o cucheta, que, a más de hacer dormir, hay que dormir también.

Buenas Noches Alegría. Después vendrá la historia de Artur Lundkvist --a nos referente-- que aparece en su *CONTINENTE VOLCÁNICO*.

4 VII 1961

LII

Es lo razonable y no apenas por acatamiento a lo cronológico, que, antes de echarnos a hablar de nuestra visita o peregrinación a *AINOLA*, residencia por más de medio siglo de Jean Sibelius, deberíamos haber parlado de los nuestros re-encuentros y encuentros en Paris con algunos poetas y escritores, viejos amigos nuestros, aquellos vueltos a encontrar y los conocidos personalmente sólo en el otro caso y entonces, entre los primeros Ulises, Laguado, Mariano Picón Salas y Arnoldo Palacios. Entre aquéstos Octavio Paz,

André Schwarz-Bart, Marcel Bataillon y Zérega Fombona. Reencuentros y encuentros en Francia, donde también topamos con *PERISCOPIO, CATALEJO* u *OJO DE ÁGUILA:* es decir con Enrique Millán y su mitomanía en ascenso. Porque en la breve correría por España no topamos con ningún conocido, escritor o no, colombiano o peninsular: no nos vimos ni en Madrid ni en Toledo con nadie, en ese sentido. Fuimos, en España, unos turistas Suecos hispano-parlantes, muy poco parlanchines además, pero muy paseadores. En Toledo parlamos con un compañero de excursión, catalán --residente hace cincuenta años en la Argentina--. En Madrid con tres o cuatro ignotos, ocasionalmente. Y, de regreso, en el tren, con un vascongado, entre Madrid y San Sebastián. Turistas hiperbóreos muy paseadores como que ambulábamos a toda hora, por las calles más conocidas de los Madriles (muy conocidas de nos desde antes, por culpa de nuestras lecturas) y por los callejones y recovecos de la Capital y de Toledo. Si Búhos Estáticos siempre, también siempre Pingüinos Peripatéticos: Ora en Mexico, en Cuernavaca y Taxco o Talara o Lima, ya en Pekín, Tien-Sin, Suchow, Shanghai, Nankín, Wuhan y Hanchow y Cheng-Chou, o en Moscu, Leningrad, Stalingrad y Rostov, ya en Beograd, Liubliana y Pirano, luego en Viena y Linz y en Munich y Frankfurt del Mein, Stockholm, Uppsala y Lund y en Hamburgo. Y, desde luego, en Paris y ya

en tercera ocasión y antepenúltima: calle por calle, rincón por rincón. Ya habrá oportunidad de platicar en torno a nuestro encuentro con Eduardo Zalamea en París y en torno a los reencuentros, allí mismo, con Heriberto Arbeláez y el chiverudo de Laguadoc... En casa de Laguadoc topamos con Periscopio. Y en la de Arnoldo Palacios, con André Schwarz-Bart, joven novelista francés a quien conocíamos por la lectura de su *EL ÚLTIMO DE LOS JUSTOS* (Premio Goncourt de 1959) Y en casa de Heriberto Arbeláez --mi *paisano* el *marinillo*-- (entre los no conocidos antes) con Bataillon, Zérega Fombona y Octavio Paz. Y más tarde, esa noche, Octavio y nosotros (en su residencia: Avenida Kleber) parlamos de poesía especialmente (de la suya y de la nuestra en particular) algunas horas y no en seco.

Para todo ello hay tiempo de sobra y hasta ni faltan *ganas* (a ratos): Ah! si no fuera por la pereza! La Pereza Soberana! La benemérita Pereza Regina: Sin la cual (qué tal que nos diera por la Diligencia!). Sin la cual (*no hay mal que por bien no venga*) ya tendríamos rehenchidos diez o quince mamotretos o fárragos y siete docenas de cuadernos manuscritos borradores, de Poesía, de poetería, o de la más prosaica y caótica de las prosas (y aquésta última dedicada a la más enciclopédica balumba laberíntica: de la Filosofía --con mayúscula-- a la pampirolada

gedeónica, de la Novela o la Farsa al reportajillo o a la reseña, del Ensayo (muy sesudo) al centón anecdótico: la *BÁRBARA CHARANGA NOVA ET VETERA*) Oh Benemérita Pereza! (sin la cual --por lo demás-- ya habríamos el corto saldo de *amigos literarios* que aún nos toleran o soportan entre sonreídos o confusos, apenados apenas o llenos de pesadumbre: qué vaina!). Breve pausa: para felicitarla y darle gracias a ella!!! Olé! benemeritísima Pereza!

Retornando a lo de hace ocho días o poco menos, a lo anterior, remitido por el *lento posti,* y posible punto de partida de lo que haya de seguir... Naturalmente que no sabemos o recordamos ni como hubimos de cortar en seco --o no tan en seco-- esa vez, ni en qué paso de la procesión de la nicosa, ni de que aleluyas se trataba y maltrataba, ni, menos, es claro, cómo íbamos --entonces-- a proseguir si hubiéramos continuado, y con qué rumbo y sobre qué ruedas si no peatones los muy tetrápodos. Como en ello por suerte, llegó la noche --si Ella era-- o él ya, el día antelucano. No era él. Y llegó tan sumamente sigilosa, afelpada, cuasi aérea, discretísima, y en silencio de oro el más obrizo. Llegó la Noche, sí, que era la Noche a juro, y se instaló como adormida a nuestra vera o nos inmergió en su seno de amapolas! No en el Día. En Ella estamos: en la Noche Amantísima! Y si Ella ha de irse alguna vez --soltándonos de su abrazo--, así

mismo se vaya (sub-rayamos, seguro, en ése instante), así mismo se vaya, cuando se cumpla el término de su estadía y de nuestra prisión deleitable en su regazo. Así mismo se vaya, tácita, pensierosa, extática, de velludos, en silencio adamantino, cejijunta, cegada, sorda, cataléptica, vívida y... con el más alborozante de los vientos en popa, oportunísimo: ya que nos deja. Si se nos vá... se borra. Si ha de irse, si no ha de quedarse para siempre con nos y nos sepultos en Ella, vuelta Noche perpetua, definitiva, íntegra, total. Cada noche sin nombre, sin categoría, ida a la zaga de cada día cualquiera, es nuncio, empero, de un día rutilante por venir --epónimo-- y de una Noche ventura --lauta--, de la próxima-lontana única Noche ventura, de veras venturosa, venturadora! Posible Heraldo --aquí de Pero Grullo--, sin fanfarrias ni rataplán, aquésta de élla misma o de la Otra, de la Sortílega, de la sin lindes, de la intérmina y la definitiva --aquí de Gedeón--: de la suntuosa y lujuriante --cuán retrasada y pulquérrima, sin posible amanecer ominoso. Esta cuestión fundamental y elata, o quisicosa, de la Noche --aún frecuente, todavía actuante-- tenía su ilógica o su leológica explicación --acaso-- (y por qué nó?) en tiempos ya muy lontanos, cuando era Ella, la Noche, una de las nuestras principalísimas y superreales obsesiones poéticas temáticas: La Noche, junto con la Amada incorpórea --digamos-- o el idílico ensueño, con la fémina

multiforme y varia y única, con la Música y la Musurgia, con el cimero fervor apolíneo y la báquica embriaguez dionisíaca, y la nuestra propia pequeñez de la que reíamos (y sonreímos aún) y con el embaimiento metafísico, metapsíquico puro, o no tan puro sino tan humano, (de ninguna manera aristotélico o escolástico o confesional --de ninguna confesión-- de modo ninguno dogmatista o sectario: que hemos sido siempre ligera y liviana y profundamente escépticos y burlones --cuando fuera el caso-- e indiferentes o despreocupados) y con el amor al Amor y a la Belleza... Todo ello *saboteado*, puesto por los suelos, y cómo y cuánto!, por nuestras periclitaciones y fallas: periclitaciones de la persona pecadora, fallas de la escribana ineptitud del urdidor juglar y de la mente, el meollo, la *minerva*, la sesera, no tan sabiamente cultivados... (porque existe para todo aquésto la benemérita pereza de marras y la desmetódica, y para todo aquello de la persona la *manga ancha* un poco muy mucho cínica o apenas hedónica, tras de gozosa, desasida o epicúrea). Y luego, para bien o para mal y peor, la aparente difícil facilidad verbal y prosódica o la fácil, latente, real pericia musúrgica para eludir o crear dificultades técnicas u obviarlas: No asimilable ni lo uno ni lo otro a mero *oficio* ni a *artesanía* adquisitos, sino a fortuito dón gratuito, a mera intuición --sin mérito mayor o plusvalía ni demérito o peyoratividad--, no resultantes

de la volición, no resultantes del mínimo de los esfuezos --ni del máximo--. Así es. Esa protuberante cuestión fundamental, en el incio, ese concepto trascendental de hace lustros y lustros, esa quisicosa o sonsonete de la Noche: Bueno para cuando urdíamos, o creíamos urdirlos, Poemas... Poemas con mayúscula, minúsculos: cierto que sólo para nos divertir, casi siempre --desde entonces-- o para nos herir, morbosos, masochistas --y un poco sádicos además--, o para hacer como si quisiéramos darlas de poeta y prestárnoslas de probados artistas, los artífices aprendices de copleros... Oh Sancta Simplicitas! Mordecái!

Antes de hablar de nuestra visita y peregrinación a *AINOLA*, residencia de Jean Sibelius en vida, y ahora debajo de la loza, y de los innumerables Cafés de Colombia que hay en Helsinki y de los anuncios del café de Jericó --hasta en los buses-- y de las ventas de ariquipe y de *cocadas de coco bien cocudas* --como se decía en la Villa de la Candelaria-- y de la tempestuosa *NOCHE BLANCA* en el archipiélago de Helsinki, del 23 al 24 de junio, tendremos que retornar a París.

Antes también, claro, de referirnos a lo que dijo hace ya un año Artur Lundkvist, en su *CONTINENTE VOLCÁNICO*, de la poesía nuestra --colombiana-- y de la nuestra *de nos* y --personalmente-- de nosotros pecadores... Lo de Lundkvist será luego de que el equipo de traductores y ladinos nuestros pongan en andino-hispano el texto sueco del poeta, que nosotros apenas si entredeletreamos con la ayuda del diccionario bilingüe. Antes de ello, nevará... Retornará también la Primavera. Antes, quizás, sabráse el paradero de las *nieves de antaño* cuya ubicación tánto preocupara a Villon hace más de quinientos años --si no recordamos mal--.

Antes..., talvez hasta sepamos algo del Editor de nuestra malhadada *OBRA COMPLETA* (Sic): lo cual no es sino un buen deseo y una taimada invitación a que nos dejemos de la cosa y no jorobemos más con el nuestro copleo. Sí, copleo. Lo grave es que el libraco no *abarca* sino (aparte de los mamotretos re-editados) el sesenta por ciento de lo escrito antes de 1957. Quizá se cuenta con nuestra pereza y con la posible transpapelación de nuestros manuscritos dejados por allá y por acá abandonados, ignórase dónde. El arquitecto Camargo habrá tropezado con algunos, en el Altiplano, y aquí, en la Península *idem de idem,* Abdenagodonozor, maniático archivador de papelotes. También --a partir del próximo invierno-- volveremos

a entretenernos componiendo poemillas (luego de haberlos dejado de lado un tiempo) de manera que, después de esos nocturnos vendrán otros nocturnos.

Resulta que ahora nos estamos releyendo dizque para elegir unos ocho o nueve poemas nuestros que nos solicita un editor presunto de una *ANTOLOGÍA DE POETAS HISPANO-AMERICANOS* que háse de publicar en Norte América y en inglés. Y dá pena ponerle más largas al asunto, ya que la segunda carta de ese Mister ya tiene tres meses de andar por ahí. Hoy, buscando otra carta de Otto (que no apareció) sobrenadó la del gringo.

Y nos estamos releyendo, *de lo más narcisos* (como dijera el Maestro Carrasca): La sola soledad a la caza del mito, de la fauna telúrica, de la flora de hechizo, de la nómina mineral y su prodigio. Antaño. Ogaño: la sola soledad y su sigilo por los rincones penumbrosos, arrecidos, herrumbrosos, del mínimo habitáculo-estípite del búho lelo, del pingüino eremítico. La sola soledad a la caza del espejismo, del miraje mirífico, a la caza de lo insólito, de lo exótico, de lo bizarro, de lo peregrino, de lo sólito aún, lo cuotidiano, lo obvio, lo prolijo, lo usual, lo consabido, lo somero, lo plano, lo trivial y lo nimio... Y, ogaño como antaño, caduco ahora como cuando niño, mañana y hasta siempre y después, a la caza del feérico Mito, la sola soledad y su sigilo... No ha de cesar la nenia absurda? No ha de cesar el himno lujuriante? La cantinela embäidora? El cáustico sarcasmo del Maligno?... --Cuándo será que el viento me barra y borre con su alarido!!!!

10 VII 1961

LIII

Tres noches de la segunda visita de nuestro amigo el colombo-sueco Hans Gunnar, de la cual ya habláramos antes, en el tiempo, podemos hoy reanudar aquesta intentona interrumpida siete u ocho veces por los *gajes* de alguno de los nuestros oficios o beneficios. Por de contado --audientes pacientísimos o muy impacientados Serafines y Arcángeles alados-- que no hay ninguna razón (de las potísimas) para perseverar --impertérritos-- en aquéstos embrollados meandros a nada conducentes y nunca conducidos --ni a ciegas--, ni para cesar en la baldía empresa de su facturación, ni para ensayar modificarla --para mejor o para mucho peor-- y modular hacia otras tonalidades más elatas y cenitales. Razón alguna ni sin-razón aparentes --a ojo de miopes alelados--. Pero habrá algo --mirobolantes, miríficas Dominaciones no Xantipas-- que cuente con razones que haya menester basarse en ellas para ser o para no ser, o para hacer Cosa o hacerse o dejarse de hacer Nicosa? Para nos, toda Cosa o Nicosa es desasida entelequia, sin raíz ni cimentación. Todo acto es generosamente gratuito... o descuidadamente involuntario y fortuito. Todo es la redonda Nada, el Círculo del Cero o su cuadratura nominada imposible. Todo es la Nada o formado de la Nada o que parará en oronda Nada monda. Tampoco es muy seguro, muy viable, que exista algo que se

denomine Razón --Pura o Práctica-- con perdón del pétreo Herr Emmanuel Kant--, o sin-razón flagrante --Física o Metafísica, Psíquica o Para-psíquica--, o algo que se llame Belleza o Feúra, Perversidad o Excelsitud, Abyección o Pureza virgínea. Y esto ya nos lo había referido --al oído-- Palamedes en Bolombolo, y confirmado --estentóreo-- algún otro Sofista en Korpilombolo, desde un primero de enero y de un enero ya bien lontano, desaparecido. Claro --Oh Amautas los más zahoríes!-- que ni esto ni el resto ni lo muy anterior pretérito vetusto, ni lo venturo inmediato o remoto, es aconsejable para lo locutorear y menos (como nada de lo que caé en aquéste buzón norteño) para encolumnillarlo periódica o esporádicamente, aún fragmentario, en *DIARIOS* (ni íntimos): no resiste el engendro ni siquiera la relectura autocrítica de sus fautores, y menos la pública impresa: pues todello carece de espectadores leyentes, así (como de audiencia no bostezadora, asá): y es obvio. Enigmático? Logogrífico? No que no. En realidad sin tanta palabrería, sin tanto verborrear, todo aquésto farragoso innominable estaría más en su sitio juiciosamente olvidado *per sécula* entre los garrapateados borradores hacinados o dispersos de nuestras hipotéticas *MEMORIAS PARAPÓSTUMAS PARAMNÉSICAS*, de los *DIARIOS INTIMÍSIMOS* --más o menos apocrifarios-- y de las *CONFESIONES* al propio oído sordo del inconfeso quídam auto-confesado a contra-pelo.

Sí o no? Empero: vamos a ver --Tronos y Arcángeles desalados--, si, ahora, y ahora sí como tomándolo a sorbos, paladeándolo, y muy a espacio, con un elástico volúmen de horas (*extras*), perdidas y de perder, más que sobrado, y no, como casi en todas las veces otras --de antaño, de anteayer y de ayer mismo-- incontables, incomputables, inconmutables, poniéndole al desgaire la mano --tan confianzudamente-- y la pluma, a la tarea, ya *sobre el tiempo*, como suele muy donosamente decirse, y como --despreocupados de la cosa-- solemos siempre operar (si es ello operar): *a las diez de últimas*. (Es así, --o Sabidores!--, como estílase expresarlo dentro las normas y prácticas preceptivas?) Vamos a ver --oh Cofrades Obsoletos y Desuetos del Clan de los Jopecón-- si ahora sí, no ya haciéndolo tan al estricote y no marcándole el paso por peteneras o al compás por seguidillas no tan gitanas, no tan castizas ni castísimas... salimos a la fin y postre con algo y la efectuamos (si es salida) no entonces ora por la poterna, a hurtadillas (o por la tangente, alzándonos de hombros, displiscentes) sino por el portal principal o portalón, bajada la puente levadiza, banderolas y flámulas y gallardetes y gonfalones al viento, caballeros erguidos en los nuestros corceles o quier bridones, o encaramados --en pelo-- (no a contra-pelo) sobre los lomos perilustres del mismísimo Pegaso indómito.

En los nuestros piafantes, caparazonados hipogrifos!! (Dejando en su pesebre, en vacaciones, dedicado al *pienso* --luego rebuzno-- al Rucio cogitabundo). (Escapándonos también del círculo viciado más que vicioso y ocioso en que nos hemos inscrito y desde hace no pocas decenas de semestres). Qué vaina! Vaina. Vaina es --oh Cofrades Mansuetos!--, o vainilla tosca y basta del más crudo cuero --y cuero de cocodrilo no lacrimógeno--, indigna de ser el albergue de la nuestra tizona y su prosapia, de la Altaclara, de la Joyosa, de Durandal. Indigna, sí, ésa vaina o vainícula recata-espadón herrumbroso, como si la nuestra desapodada tizona fuera el fierro de zurdo y siniestro forajido mercenario, mesnadero, de pandilla y montonera. Esa vaina ominosa, harto diferente del miniado joyel damascenado, del benvenutino estuche historiado, taraceado a buril, de nuestro pulcro humilde acero imbele --fendiente y tajante aún-- y aún sin nombre bautismal ni renombre hipocorístico de la Fama Trompetera. Es todavía --y lo será por los siglos de los siglos-- apenas (el nuestro) un anónimo acero exangüe, un anónimo acero en tinta sólo tinto, y negra. Bah! Llamémosle péñola, pendolón, pluma de acero feble no cromado sino cromático, que no hiere bultos de carne y piel y lardo y huesos y músculos sino que --si mucho-- macula pergaminos y vitelas y papeles de estraza de los más descalificados y ordinariotes --pero no es papel de oficio--. Y decíamos antes

(y ya no sabemos ni cuando): Ya se vendrá, ya se vendrá en silencio, horra de horrendas, de horrísonas fanfarrias, libre de rataplanes, la adamantina Noche distante y próxima, vecina o lueñe, esa que siempre está amagando, empezando, principiando, iniciando --apenas?-- su acercarse, dulcérrima, amarga. La Noche Vera! (Retorno del monomaniático Gaspar de la Noche a su temilla.) La Noche Vera: la que no se termina y en jamás se despierta --según Gaspar y Apolodoro de Mindoro, otro que tal-- de su letargo o catalepsia infinitos, de su definitivo plúmbeo sueño total, y que es a la abyecta recurrección no adicta --fenómeno alérgico--. Oh Noche no nunca resurrecta! No putrefacto Lázaro exhumable! Oh Noche, no embalsamada faraónica momia (sino balsámica acinesia opulentísima, suntuosa!), no renaciente engendro fiambre, Ella, la Noche, la Noche Vera! Noche de maravilla, estupefacta, intacta! Mirobolante Noche Vera adamantina, benedicta, perfecta, docta, lucta! Y si nosotros con Ella, en Ella, con tamañas garantías... Estupendo, Gaspar! (Vocea Matatías) Y abur, Orates!!

Que plantamos en seco entonces y cortámosle el chorro y le cerramos la espita al Qüídam de los Dislates, para salir a recibir en el *vestíbulo* y *antesalón* de nuestro Cubil pancaótico a un visitante que ya llegaba --esa primera vez, acá-- y nuestro invitado de esa noche corriente, no gaspárica. Nuestro invitado visitador (ya lo mencionamos en relación con una segunda aparición en la Sede) es un antiguo amigo de casi todos los del Clan habitador del Cubil y Cuarto del Búho: Sueco él y residente en Colombia desde 1924 (llegó entonces a allá noventa y ocho años después de los von Greiff y como ellos allá se radicó). Mas no lo conocemos desde cuando arribó, que no nos vimos las carátulas sino hará apenas entre un quindenio y una década si no desde ha un lustro largo: que anda más por el Valle, el Cauca y Nariño que por Bogotá o Medellín. Nuestro sueco está de paseo --eso creemos-- por esta su vieja y libre Patria, su Patria otra: porque el se tiene por Sueco y por Colombiano --y éslo en realidad, de corazón, y así nos consta. Es un poco --no mucho-- menor que nosotros. Y se llama Hans Gunnar para los amigos. Y aquí estuvo en el Habitáculo con nosotros esa primera y luego otra segunda vez. Y en las entrambas ocasiones parlamos con él de Colombia y de Suecia --casi único doble tema-- algo así como seis horas por visita: reanudando nuestro coloquio o palabreo en el mismo punto en que lo dejáramos hace cuatro años en el semi-segundo

piso o entrepiso de *EL AUTOMÁTICO.* Aquí en el Cúbiculo platicamos, también acolitados por Bogislao y por Francisco de Asís: aquéste nos asesora para lo de allá y el otro para lo de la vieja y libre Suecia. Y, entre aquavit y coñac y paroleo, escuchamos --los cuatro-- música sueca --nova et vétera-- y un poco de música *colombiana* --tan pobremente representada en grabaciones adquiribles o no--. Cómo es que se graba allá --en el Altiplano o en la Costa o en la Villa-- o se hace grabar acullá --allende o aquende-- lo que se ofrece en discos --hórrido!--, y no se hace publicar la auténtica música de nuestra tierra? Música, pero Música, música de veras (y no es intransigencia *greiffiana*), folklórica o popular y *culta?* Pero no éso, --oh Esso! oh Almagrán!-- que se manufactura (con las de abajo) y se difunde... (por fortuna no tánto!). Esas absurdas, abominables *realizaciones, recreaciones* camufladas de doctas, esos pseudo-arreglos chabacanos erróneos, torpes, burdos, que desnaturalizan y falsifican nuestra música popular que si vale --si realmente vale-- es en su forma original, tradicional, ingenua: con tiple, bandola y guitarra, y no con el *pútrido* (como diría Emilia) organete eléctrico verbigracia --o lo que sea-- y demás garambáinas instrumentadoras postizas... Y por qué no se hace conocer la Música, la con mayúscula, de nuestros compositores de altura? Que los hubo y los hay --si no fueron ni son legión...--. (El discurso es de

Claudio Monteflavo, nuestro Capelmaestre --músico fallido--).

Como nuestras pláticas con el amigo colombo-sueco se refieren --en cuanto a nuestra Suecia-- al período posterior al año 1600 y que finaliza con el primer cuarto del siglo XIX, y como la plática se agudiza en las cinco décadas últimas del período --el fondo musical sueco lo colmamos con Bellman (la primera vez): Bellman el poeta y trovador y vagabundo a quien Hans Gunnar y nosotros --y Ludvic Bogislao y Francisco de Asís León-- admiramos por motivos varios y por afinidades electivas (de elección o electoras). Y de las pláticas que hay? No hay nada todavía que son muy lentos nuestros secretarios y amanuenses y... sumamente perezosos y haraganes. Aparte de que de nada se tomó nota. Amanecerá. Tres noches después de la segunda visita de nuestro amigo Hans Gunnar, el colombo -sueco, intentamos reconstruír y reanudar... Nequáquam! Porque fueron interferidos los nuestros presuntos escarceos epistolares u otros por los gajes del oficio u empleo, por las nuestras funciones acumuladas, y por las vacaciones de los demás funcionarios. Ya que ahora somos encargado de negocios ad ínterim a más de secretario --teórico-- con funciones consulares --reales-- (y notariales de adehala, doctor Carrera) y existe algo denominado el Protocolo, la asistencia a recepciones y coqueteles

y el copioso intercambio de tarjetas de felicitación, de agradecimiento y de lo que ello sea. Por suerte no nos cuesta mucho trabajo hacernos los distraidos y olvidosos y los péndolos con jota --para inasistir al grueso de las recepciones--. (Y hoy, 22 de julio, estamos *celebrando* el Par de Senas: con 6 y 6: seis copejas de néctar (que nos trajo Ponce por consejo de Carranza) y seis copejas de coñac (que nos trajo Papá Noel) (por consejo de Alegría y de Britt y de Fluria). Buenas Noches.

22 VII 1961

LIV

Cada vez que nos vamos a enfrentar con estas truculencias, cada vez que nos le enfrentamos a aquesta hebdomadaria moxinifada y tareilla, y casi siempre ello es las vísperas de su translación dactilografiada monodáctila o sea en las antevísperas de su envío aéreo. Cada vez en lo ajustado y en lo pomposo (para la colaboración nuestra, harto informal) del título: *CORREO DE LA CULTURA*. Y entonces le rebajamos algo al título general del programa --en cuanto a nos y en lo que con nos tiene que ver--: de donde despréndese el dar en llamarle de una otra guisa más acorde y menos desatinada. Más acorde con la calidad de la nesciencia de lo que de acá les vá, o sea del *BUZÓN* o la *BUZACA DE ESTOCOLMO*. O sea, mejor quizás, o talvez menos peor, que así bien podríamos

decir los agramáticos anagramáticos que somos, --la *ESTAFETA-- MONÓLOGO*, en Yo mayor, y *BÁRBARA CHARANGA DEL SOLILOQUISTA TURULATO* y del paradislero desasido y del yuxtaponedor paronomasiano de paparrasollas. Cuyas todas estas gracias y calificaciones son las de nos, los fautores de las barrabasadas, desafueros y dislates de cada hebdémero --por este *BUZÓN* cautivas--. En discusión el título y los subtítulos. Se cierra la discusión. Aprobados a pupitrazos por unanimidad (o por una nimiedad, como dijera alguien desde la *barra*). Y el largo mote múltiple ya lo irá explicando o justificando el incalificable engendro mismo. El mismo se irá explicando, sí --pero no disculpándose, que a las disculpas es alérgico--, y mejor si exégetas ni valedores: si exégesis ni atenuantes: a fé del amanuense titular y entre juros y tacos y reniegos del clan de estagiarios eventuales aprendices (de Brujo). No, pues, *CORREO DE LA CULTURA*, sino *RETAHILA DEL AUTÓLICO BUHONERO DE BARATIJAS*. (Y Shakespeare nos tenga de su mano y nos perdone). Pero hubo por ahí otro título: el titulejo impuesto a cierta reproducción dominical --fragmentaria por ventura nuestra y de muchos--. Titulejo que *tampoco* es exacto. Si bien la cosa no vale la pena, que casi nunca la vale.

La episódica entrevista ocasional --de trascendencia apenas personal, íntima, subjetiva--, en Suomi, en Finlandia, en *AINOLA*, no fué con *la hija de Sibelius*. No. No que nó. Y sí. No fué con *la*, si con una de *las*. Que ellas fueron seis (si bien la tercera falleció tempranamente, en 1900). Estuvimos los muy peregrinos *peregrinos* suramericanos ante la tumba de su padre de ellas --una loza con sólo su nombre--, conducidos por Katarina (Kasti) la cuarta de sus hijas, ahora de 58 años, aún muy bella, con sus cabellos níveos y con no pocos rasgos paternos, y en la su *TURRIS EBÚRNEA* de él: (no sólo en invierno ebúrnea la casona, bajo el hielo): en *AINOLA*. En el campestre retiro del compositor hiperbóreo y que habitara por más de medio siglo.

Y dejamos ya de lado el manoseado pleito del impuesto título dicho, y así también, tiradas a su suerte, las garambainas y zoqueterías de los subtitulillos adoptados para las moxinifadas estas (las pasadas, las presentes y las presuntas futuras aleatorias, --si no echamos pié atrás). Y tornemos, reiterando, a otra episódica ocurrencia crónica y calendaria --también de mínima trascendencia o de máxima intrascendencia meramente personal. Realmente --meseres--, hace contados días --y lo confirmamos ahora--, haciéndole honor y venia (y complaciéndola y nos complaciendo otrosí)

a la insinuación telefónica de la nórdica voz modulante que felicitaba (sic) la propia noche del día *histórico* del par de senas leogreiffiano, del seis y seis de nuestro venerable Adón y Decano, lo celebramos --como si fuera de festajear!-- (cronologistas), con seis y seis, con el par de senas *per cápita*: Seis copejas del Néctar del Altiplano Andino que --la víspera-- nos trajera, desde la fuente, el novelista amigo Fernando Ponce de León (*un Ponce de León por el diablo tentado?*), aconsejado insidiosamente por el amigo y poeta Eduardo Carranza, del Ocóa --y zahorí--. Seis copejas del néctar, como aperitivo y abre-boca o ante-pasto. Y, luego de la parvedad manducatoria, del magro eremítico refrigerio, colación o refocilación vitamínica, y del café, y de soplar, eólicos, y de apagar, funcionales, las cinco y media docenas de cereas luminarias (que todavía *soplamos* efectivos, eficientes, y todavía apagamos..., sobretodo nuestras sedes diversísimas, y olé!), las seis otras orondas copejas, ya de cognac: no contamos para nada, o para el caso, el rojo Borgoña acompañante del condumio o poquedad alimentaria sin peces. El Borgoña y el Cognac nos lo había subministrado Papá Noel barbudo --por consejo de su malicia previsiva y de la del Lao de su anagrama en reversa --el viejo amigo de Sirg-el -Oel, bardo berebere--. Y en ésas nos estábamos cuando a nos llegó --a nuestro nombre y señas domiciliares-- un cablegrama de las Pampas

patagonas, exactamente de los Buenos Aires platenses. Y antes, la antevíspera, misiva había advenido anticipada, de Allegra, y después llegó el mensaje de Alauda. Y aquí cerramos --sin haberlo, quizá, abierto-- el inusitado paréntesis del par de senas o seis y seis en Estocolmo. A los cuasi innumerables años del vetusto, del Lao Leo, descontándole entonces los últimos cuatro, los cumplidos precisamente en Suecia, en esta Villa y Corte, que no cuentan (como extraterritoriales y fuera de controles). Lo peor es que esos años tampoco cuentan para maldita la cosa ni valen un comino. Han ido pasando, apenas. No les hemos dado empleo para cosa memorable. Y qué? Talvez apenas en almacenar --en la subconsciencia-- materiales para nuestras *MEMORIAS*. Quizá lo que olvidemos, amnésicos, nos lo recuerde, en el trassueño la nominada colaboradora y egeria.

Y como ya nada ocurre --que sepamos, como ausentes siempre (de idos o de caídos *del zarzo*)--, por fuera de nosotros o de nuestra órbita restricta (voluntariamente restricta la orbícula), que a nos ataña o sea a nos atingente o nos toque o que nos interese ni mucho ni poco --abstraídos, caídos, idos--, discurriremos (si ello es discurrir) introversos, aún introvertidos, y hasta que decidamos salirnos de la caparazón --tartarugas o Diógenes (sin linterna)-- y del ensi o ennosmismamiento: y ello será no muy pronto

o ello no será nunca, aunque todo es más o menos eseíble. Según parece y luego de consultar a los mejores oráculos y horoscopistas los más de fiar, ello no será este año, en todo caso no será en él.

Si nos saliéramos de dentro de nosotros mismos dónde diablos hallaríamos alojamiento?Y alejamiento? Hay un acero al rojo blanco y hay el azul, vívido, al hielo. Cielo azul esplendente. Arrecido, transido, frío zafíreo domo! Ningún azul más rútilo que el azul, que el azur de este cielo. Ningún azul más gélido --si es un azur heráldico--: gélido casi como --refrigerado en cámaras de cenizas y plomo-- mi corazón en áscuas, fogoso aún y sin anhelo! Mi corazón... Olé! poetete gríseo, juglar desueto! Recórcholis! Atíza!!! Tu abuelo corazón! Tu corazón bisabuelo! Tatarabuelo tu corazón! De acero al cromo? Incandescente salamandra, a jamás incombusta? Dentro cotas de amianto está el ignívoro corazón? Tras corazas y tras mallas de asbesto? Ea! Poetete y coplero, tras ministril, albricias! Eureka!: Si asbesto igual a amianto, hace ya tánto! Tú también lo sabías, Zabuloncillo, y de mampuesto? Te lo apuntara Beremundo, tu profesor de canto y de discanto y contracanto y de lo elemental y secundario...? Beremundo el Didáscalo, preceptor indigesto? A su vez, Beremundo, discípulo inmodesto del Yuxtaponedor don Amaranto, caduco y peripuesto...

La noche --aciaga?: qué vá! si todas son joyosas!--, la reiterada noche del par de senas y del seis y seis o de las cinco medias docenas cacareadas, éramos cuatro quídams aquí presentes, en la Sede o Bicoca, frente del magno espejo de tres lunas --venecianas-- testigo y cómplice. Uno y cuatro. Cuatro o uno. Tres en uno y el huésped: no está claro? Curioso, extraño o muy lógico --Maeses--, que ahora, Solitarios más que nunca, los del Cuarteto, busquemos la compañía del cognac o del gin o del *amigo de vidrio* vario, múltiple, protéico, de nombres infinitos? Pues... Discutirémoslo otra vez, en mejor ocasión --mano a mano y codo en alto-- o en aburridísima *mesa redonda*, don Perencejo! Que no ahora y ni de vainas!!! Pues ahora escuchamos cómo llueve en la rúa frente a los vidrios del ventanal, y detrás también del *TRÍO DEDICADO AL ARCHIDUQUE* cuyo sonar ilumina el nuestro habitáculo. Asordinada la lluvia y un poquitín lontana daño no le hace a Beethoven ni a su Trio ni al trío actuante --Mieczyslaw Horszowski, Sandor Vegh y Pablo Casals--, ni al Cuarteto melomaniático recoleto. A nosotros, también dentro del Trío, frente a los vidrios (y a los del ventanal), cara a cara a la del ingente espejo tríptico, cómplice irónico sonriënte...

Nuestros tardos protomaulas adventicios transladadores o ladinos avanzan harto poco si es que avanzan: que no avanzan poco ni nada harto. Como que ellos han de *poner* en sueco básico --primero-- el sueco muy literario --dicen-- del poeta Artur Lundkvist (en realidad su léxico ser parece asaz ricachón), y, luego retrasladarlo muy literalmente a un español corriente. Y ahora si, ya en ese punto, traducirlo (con nuestra ayuda *técnica* y la del Diccionario *in extenso* Sueco-Francés (nuestro muy buen amigo y asesor) a un castellano (obvio! clarísimo!), a un castellano equivalente a su idioma de él *Ergo* tampoco ni llano ni usual ni corriente ni básico). Referímosmos a la traducción (y después nos iremos a referir --los parentéticos incurables, convictos y confesos pero no contritos-- a ellas), a la traducción de las páginas de su libro *CONTINENTE VOLCÁNICO* --editado en Stockholm en 1960-- y en el que narra Artur Lundkvist su viaje y sus andanzas, observaciones e impresiones por la América del Sur. El viaje hubo de ocurrir hacia 1955. Nos vamos a referir, entonces --y cuando esté lista la traducción ya más en serio-- a las páginas en que el autor conceptúa en torno y dice cómo veía él o vé --en globo-- la poesía en Bogotá ambiente y actuante, luego --no tan de paso-- la poesía *juglaresca* leogreiffiana. Muy erróneamente --a nuestro juicio o carencia de juicio-- el poeta sueco crée que la poesía en vigencia allá --en el Altiplano-- tiene conexidades

y harto que ver (sic!!!) con la nuestra, y que la *cosa nuestra* --para no llamarla poesía-- es en cierto sentido su representación la más visible (!!!???) (Hasta donde, nos, hemos entendido o creído entender metiéndonos con el texto sueco detrás del Diccionario). Errado, erradísmo el amigo Artur Lundkvist --a quien hace un año que no vemos--, pues somos nosotros --no él-- harto insulares y la nuestra *juglaría* --para el bien antes que para el mal de la poesía colombiana u otra-- carece de la mínima resonancia, carece de eco, y no tiene --menos aún-- nada de contagiosa o *prendediza* --como suelen decir los santafereños--. No tiene ni ha tenido ni ha de tener, nuestra juglaría, la menor influencia o cauda. El insiste quizá con razón en lo juglaresco al parlar de la manera poética de nos, desasida, inactual, cerébrea, sin *mensaje* político ni *doctrina* polémica (poesía no estructurada, diría Efrén). Y el crée que la poética que por allá priva tiene algo --mucho, dice-- que ver con lo nuestro, con nuestro nihilismo. Bah! Qué vá! Nos hace mucho favor (o disfavor) a nos --magüer indignos--, e idem de idem les hace a las tendencias que en Bogotá (y en la Hispanidad... Etc.) La cosa sigue, pero cortamos aquí --ya es tiempo-- y después continuaremos...

30 VII 1961

LV

Desde el Cuarto del Búho y Pandemonium Soliloqueante *a capella*, en corro o como quiérase. Desde el Obrador virtual del Consorcio de Abúlicos Inoperantes. Día de Ignacio de Loyola. Y él crée (Artur Lundkvist que no Iñigo) que la poética que por allá en el Altiplano priva tiene algo que ver --mucho, dice-- y se toca (no sabemos ni cómo ni por qué ni por dónde) con lo nuestro propio antipoético y el nuestro nihilismo esotérico y la nuestra juglaría musurgo -poetóidea. Bah! qué vá! Despistadillo... Nos hace quizás abultado favor (o disfavor de idéntico volúmen, talvez) a Nos --magüer indignos e inocentes-- e idem de idem les hace lo uno o lo otro a los que enfilan en las tendencias o *modalidades* que en Bogotá e ínsulas adyacentes (y en la hispanidad, etcétera...) Por ahí íbamos, y en ése punto o cerca dél cortamos *a cercén* la vez pasada --la más próxima en el tiempo--. Pero anunciábamos que la cosezuela seguiría y que después continuaríamos paroleando en el aire en torno de lo mismo...

Como ahora continuamos desde o a partir del paréntesis. Tiene que ver y toca con lo que priva por allá... (y en la hispanidad criolla y peninsular señorea, desindividualizado, cartaboneado, gregario, mimeografomaníaco) --con muy pocas y claras

excepciones, claro!--, ya por la derecha ora por el centro o bien por la izquierda. Que son tres --parece-- los principales cartabones madrinos: un cartabón por fas, uno de canto y otro por nefas. El cartabón de canto es el de centro, estático (no extático), tradicionalista, fiambre, academizante. El de centro o de canto y sin canto: como no sea de berroqueña o marmolina. El de derecha hispanosimia y el de izquierda nerudea: para simplificar. Para no dispersarnos enumerando subcorrientesillas no tan protuberantes. --Basta por hoy y vamos a releer lo escrito (nos íbamos a decir entonces o nos lo dijimos: pero no lo releímos, helás! y así se fué) asesorados por el brujo y sabio Ebenezer, que es el diserto Néstor y Ulises y Mandacallar de la Trinca y Cofradía (en aquéstas o similares disciplinas). Decíamos: Si no estamos equivocados en todo lo dicho o refunfuñado ni en la interpretación --casi que adivinándolas, maliciosos, marrulleros-- de las tésis o teorías de Artur Lundkvist, quien --presumimos, intuimos, sospechamos-- careció de suficientes y comprobados elementos de análisis y de juicio, además y por contera y para remate... Aparte de que parece muy seguro que, en cuanto a Nos --leogrifos-- utilizó ciertas *fuentes* de información no muy fehacientes --en el caso nuestro, decimos--. (Algún *WHO IS WHO IN SPANISH AMERICA*, verbigracia): Como que se detiene a hablar de nuestras *numerosas condecoraciones* (adminículos de mucha significación

para los suecos). Recordamos ahora que cierta vez y precisamente para el *QUIÉN ES QUIÉN* aludido (ya que inquirían por ellas y por los títulos y distinciones y garambáinas y zarandajas, etcétera, del jaez, en el Cuestionario por absolver) las enumeramos --con la burlona mala intención ironizante que es de suponer--. Reenumeraremos algunas de ellas, quizá las mismas --con ligeras variantes-- que en otra oportunidad espetó nuestro compinche y cómplice el tovarich Sergio Stepánovich Stepansky, de regreso de Bolombolo a Zuyaxiwevo --creemos recordar-- a saber: (y como principales condecoraciones en 1926): la de *LA CRUZ DEL SUR* (condecoración barata), la del *DRAGÓN ENFERMO*, la de *LA SIRENA AFÓNICA*, la del *GRIFO DESCONSOLADO*, la del *GATO QUE PELOTEA*, la de *LA OSA POLAR*, la de *LA FOCA SITIBUNDA*, la de *LA FOSCA CHOTACABRAS CIRCUNFLEJA*, la del *FLAMINGO VIRINGO RUBOROSO*, la del *BUITRE DE PROMETEO*, la *de EL CUERVO DE POE,* la del *ALBATROS DE BALDELARIO* (y de Samuel Taylor Coleridge), la de *EL BULBUL ACATARRADO*, la de *LA PALOMA DEL ARCA*, la de *EL RIZO FRISO OBRIZO* (o de Abenuz), la de *EL ASNO DE BURIDÁN*, la de *LA MULA DE BALAAM*, la de *INCITATO* (condecoración consular, de segunda), la de *EL IMPERATIVO CATEGÓRICO,* la de *EL ABRETE SÉSAMO* (descortezado), la de *LA SIMPLATÍA* y de *LA SINTEMÁTICA*, la de *EL CISNE DE PESARO* (y de Mántua), la de *EL PÁJARO CARPINTERO*, la de *EL BÚHO PARALELO LUCÍFUGO*, la de *LOS PINGUINOS PERIPATÉTICOS ATÁXICOS* y la de

LA CACATÚA MELANCÓLICA (amén de las que olvidamos entonces u omitimos ahora).

Pero dejemos eso también a la vera o a la zaga, dos o tres semanas, y mientras --al fin-- conocemos la prometida traducción, más o menos exacta, de lo que dice Artur Lundkvist, poeta, crítico y viajero, en su *CONTINENTE VOLCÁNICO*. La espera ya nos irá dando tiempo, harto tiempo (el tiempo que asaz superabunda, redunda y sobra) que --así mismo-- ya iremos perdiendo o ganando y le invirtiendo en lo que se vaya presentando o le dejando pasar y se ir: que es lo más sensato y discreto o lo más cómodo y fácil: si obramos --no obrando-- de conformidad y acuerdo con nuestra abulia y nuestra señorial indiferencia displiscente de negligentes totales, absolutos, de nihilistas (como juglares o copleros y como personas o personejas). Y durante algunos días --con sus noches-- nos olvidamos no sólo de nosotros mismos y de nuestros infundios, sino --además-- de la Nonadería cósmica. Inmergímosnos esos días y noches en la Nada filosófica y en el orondo Cero metapsíquico. Así como suena. No obstante. Empero, en la esquiva torreta del múltiple y único Quídam continúa todo igual, idéntico, lo mismo que antes. Si de místico marfil la Torre de las Letanías, si de guadua del trópico la bicoca del Monólogo, si de duelas de roble aún olorosas a mosto, el diogénico tonel --óxte

linterna!--, si de granito o pórfido, de mármol o de pedruzcos el islote de las Vociferaciones. Todo sigue lo mismo en la espelunca del cavernícola, en el tabernáculo del tabernícola de antaño, en la alcándara del halcón belígero de otrora. Todo sigue lo mismo. No obstante. Empero. Y en la pajarera de los multilocuos Otros-Yóes y de los Sosías Soliloqueantes: esparveres de ha lustros, sacres, alcotanes, gerifaltes de ayer todavía, ahora *en uso de buen retiro* los turulatos cofrades memos de la Trinca de los *JO-PE-CÓN* (cuya es la sigla): de esa absurda sociedad limitada, de ese Club anónimo muy exclusivo, de ese anodino Círculo Vicioso inocentón más viciado y ocioso que vicioso. Porque los nuestros únicos vicios supérstites son pecadillos veniales: son *vicios de dicción* nada novicios, nada nocivos (y asaz deliberados) e ingenuas licencias literarias, de lenguaje, nada licenciosas. Viciecillos mansuetos. Que, por lo demás, pronto eliminaremos: los arrancaremos de raíz, metiéndonos en el silencio. Ya hace un lustro *colgamos la lira* --como se decía--. La lira, si era lira, o la bandurria. *RIP*.

Muy neblinoso está hoy el medio-día, Mandricardo soñoliento: propicio, muy propicio a la inacción contemplativa y al vago discurrir de la ensoñación inmota, estática, que no sonambulante. Escúcha, afuera, el ululante, el modulante són del viento. Y míra

cómo corretea y cómo su meneo despeina las testas de Medusa de los árboles todavía verdes, greñudas. Adviérte, Proclo, --aquí, tras de los ventanales-- (en cambio), qué quietud, qué silencio, qué Nirvana! Vé, Apolodoro, tú, sí. Observa, cápta: cada Otro-Yo en su nicho. Cada Sosía en su rincón. Y el lelo Búho Paralelo vetusto, con sus ojazos redondos, glaucos, lucífugos, en éxtasis, metido entre su nicho también, entre su Nicho que es su Noche, y su Noche en él, inmersa. Vámos, amigos, vámos! Vámos? Qué vá! Y a dónde diablos fuéramos, si vamos? Hacia qué demóstenes iríamos, si fuéramos? En la torre señera, hosca, esquiva, no obstante, empero, continúa todo lo mismo. Y nunca della más saldremos. Como no sea por el escotillón de marras. O por el foro, haciendo mutis. No que nó: que no somos de la Farándula: Nunca della más saldremos. Nuestro proyectado paseo dominical, de hoy, a Uppsala, deteniéndonos dos horas en Sigtuna añejísima, hubo de no verificarse, porque el colombo-sueco excursionista compañero no logró regresar --seguro-- como pensaba, de Finlandia, en el barco turista que debió arribar en la mañana. Quizá el excursionista en referencia pudo seguir rumbo a Leningrado como era su vago propósito. Conseguiría el visado en Helsinki. Ya se sabrá a su tiempo. O no se sabrá. Se hará cuando regrese --si regresa sin prisas-- ese viaje a Sigtuna y a Uppsala, que valen bien la pena: las dos villas y el viaje de por sí, a cuenta del

paisaje. En la minúscula Sigtuna y en la muy docta Uppsala no hemos estado sino una sola vez, en plan turístico y muy de paso --hace tres años-- en víspera de nuestro viaje por Rusia y China. Aunque, en Uppsala si habíamos estado mucho antes y morado allá en distintas épocas, en plan poético, dentro del Mito, la Fantasía, la Fábula y la Realidad imaginaria. Alguna ocasión rimada y ritmada no nos llamamos *SKALDE PRÓFUGO DE UPPSALA?*

Historia antigua: con ese colombo-sueco compañero de ocasión viajáramos dos veces --hartos años atrás-- y primero a los Llanos, junto con Napo Gómez Jaramillo y compañía y unos chicuelos. Villavicencio, El Guatiquía, El Ocoa, Puerto López y el Metica --aguas arriba-- hasta Caño Navarro. Y, tiempo después, a San Agustín, cabeceras del Magdalena, Garzón, Agrado, Plata Vieja, camino o trocha de Moscopán, Coconucos, y Popayán (esta vez con Waldo Frank y Jaime Ibáñez el de los Odilos). Y el colombo-sueco compañero ocasional anda ahora por acá --de paso-- y llegó procedente del Archivo de Indias de Sevilla --España que no Valle--. En las últimas noches y posteriores a las correspondientes a los días en que inmergiéramos en el Cero rotundo --*convalecientes de exquisitos males* no denunciados-- hémosnos dado, especulativos, a catar vinos --para variar--. Expertos dizque éramos en el *anisado*

montañero y en el néctar de la Sabana, y en sus sucedáneos --de Lima a México-- (para no salirnos de indo-américa). Hémosnos dado a abrevarnos de o con filtros rojos de Burdeos y de Borgoña (el chambertán del conde de La Fère, alias Athós!) a ver si al fin nos volvemos enófilos para justificar a nuestros detractores o laudantes. Y nos hemos dejado --por un hebdémero-- de más elevados alcoholes --en graduación--. Con el mismo propósito, a contrapelo. Como que el amigo Lundkvist nos moteja de *adorador de Baco, Fauno, dionisíaco, nihilista*... (*Bacchusdyrkare, faun, dionisiaker, nihilist...*) (Baco-Dionisos nos decía precisamente Waldo Frank en la trocha de Moscopán y en cada ventorrillo...). Baco y Dionisos como que son un mismo pisco o sujeto, según la sabiduría de los Diccionarios manuales, pero parece que si hay un matiz --más o menos sutil y especioso-- entre lo báquico y lo dionisíaco --en concepto de los enterados--. Allá ellos.

Y ya con el Borgoñas o ya con el Burdeos, coadyuvantes y no tan meramente excipientes anodinos, escuchamos músicas del *EXPRESIONISMO*, a ver si nos ponemos al día, y sin prescindir de ellas, nos olvidamos --es un vano decir-- de Monteverdi, de Vivaldi, del viejo Bach, de Haendel y Haydn y de Mozart, de Beethoven, de Schubert.., de Musorgski, de Mahler, de Ravel y de Stravinski (entre otros

anticuados). Qué tontería! Como si lo otro asesinara a lo uno. Como si aquéllo fuera incompatible con aquésto! Los habrá memos, mazorrales y péndolos! Oh mamantones! Y, como de costumbre, cortamos en seco --no tan en seco--, para más tarde volver sobre lo mismo, amplificando y en términos más explícitos --pero no ex cáthedra-- sino a *la gachapanda*.

Buenas noches, supérstites!.

8 VIII 1961

LVI

Catálogo de inepcias más egóticas que exóticas, con más yóes que otros-yóes. Y no más motes, ninguno de ellos justificativo del pecado leonino. Y en tánto que no advenga del Altiplano el *suspéndase*, el *párese* (en las de atrás), perseveraremos en la escribanía manual y luego mecanográfica (monodáctila), a trancos, a tropezones, harto irregularmente en veces, de las moxinifadas, las aleluyas y el disparatorio, con el flamante rótulo colectivo y multicorresponsalicio. Y en cuánto advénga el *césese*, el *páre compañero*, proseguiremos impertérritos, no obstante, el Ella --la escribanía desembarazante-- y en Ellos --el disparaterío y las moxinifadas: máscaras helenas de la tragedia tácita y de la drolática comedia de los quid-pro-quos--, (mientras *dure el apetito* --Efe Gómez: *OPINIONES DE*

JERÓNIMO COIGNARD--): a que todo ello en haza acerval (el garrapateo y lo garrapateado: prescindiremos de la mecanografía, no habiendo Meca a bordo) enriquezca nuestros Archivos, nuestros ámplios plúteos colme, y nos ayude a mejor o peor seguir perdiendo el tiempo, a anular las horas dobles, a eliminar los minutos tridimensionales, a anestesiar los infinitos instantes y los fugaces momentos y a ... asesinar --a control remotísimo, en el Almanaque de Cronos-- a quién o a quiénes topan o topen --malhadado o malhadadísimos-- con los manuscritos, en el año Dos Mil y Un Tercio. A asesinarle --en singular, al singular topador o plural Quídam-- si se deja: es decir sí, luego de topar con ellos, los lée el muy denodado y temerario y audaz, o el muy desapercibido y desamparado de cautela o de malicia, o el muy *caído del zarzo* o aterrizado de Selene. Si por entonces todavía los hay: que ahora quedan o quedamos pocos. Si no se ha extinguido aún en esas calendas esas rarísimas especies que *tienden* a desaparecer. Por suerte para el incauto, por ventura para el atrevido, por fortuna para el lelo, el peligro es apenas virtual: como lo veremos. Los manuscritos quedarán por acá, olvidados hasta de las enexistentes o no vistas de nos en el Cubil, y, casi que nadie entiende el castellano en estas latitudes, por acá en el Septentrión (o, cuando mucho, sólo el básico), por acá en donde habrá de ser posiblemente exhumado (y por casualidad) el fárrago

de fárragos y mamotreto de mamotretos garrapateado. El peligro y tan remoto es apenas virtual --tácito, implícito, latente--, si se queda en la península escandinava, cerca de Korpilombolo, el centón de centones leogrifos manuscrito con la nuestra clarísima pastrana y el nuestro tenebroso desestilo. Mas si alguien, por acaso, algún desprevenido turista de por allá, algún extravagante forastero, dá con él --en un desván o en un Anticuariato --verbigracia--, reaparece el peligro, ya flagrante, explícito, y si con él carga, y se lo lleva al *AUTOMÁTICO*, entonces, pues a no leerlo, cuates, rolos, cholos, rotos, gauchos! Por nuestra cuenta, por parte nuestra, nosotros en jamás nos releemos --no somos tan idos--, casi que ni nunca nos leemos: como no sea mientras, con un dedo (el índice, que no delibera) mecanodactilografiamos el esperpento: y esa lectura --si lectura-- es meramente mecánica, con apenas los ojos en el texto, y, ellos, asaz miopes, camino para homéricos o miltonianos. Que ya no somos los ojos de halcón de antaño. En previsión de que la cosa empeore, muy solícito, úrgenos con frecuencia, y un si es no es cargante en su insistencia, Beremundo, imperativo: ¡A escribir, a escribir aprisa, arréo, antes de que os vaya esa pestaña de vislumbre, vejestorios! ¡A escribir ya que nunca sabreís dictar, tartamudos, inconexos, deshilacionables, caóticos, nebulosos! Por manera que a escribir, cegatones, antes de que se presenten las

cataratas o el corte de la luz! Apresuráos, vejestorios! En realidad jamás nos ha gustado el dictado y menos ahora nos place la dictadura o dictación o como carátulas dígase o péteos decir! Parece que pensáramos con los dedos o con los llamados picos de la pluma o con la naricilla roma del bolígrafo. Las 9 de la noche y llueve en frente de los ventanales de la alcoba y del *recibo*. *RECIBO* es un huero decir. Y llueve luego de un claro día de mucho sol (hasta el iniciarse del véspero).

Ahora, Concierto, en la Casa de los mismos, que escuchamos a domicilio transmitido por la Radio. --Arthur Grumiaux, solista--. Barométricos nosotros, no asistimos a él previendo la lluvia? Somos tan sumamente *perros!* (O tan definitivamente perezosos y sedentarios! Y como ya sabíamos que íbase a radio -emitirse.) (Y a domicilio, además, evitamos el encontrarnos con las hórridas gentes --un cien por ciento desconocidas, es verdad--: eludimos el hartísimo roce social --magüer éncias anónimas nosotros, rodeados de suecas ene-enes y de suecos jota-jotas (pero no José Joaquines). Desde aquí, desde aquí lo escuchamos: *CONCIERTO NÚMERO 5* de Mozart, *FACETTER (SINFONÍA NÚMERO 3)* de Blomdahl, y *CONCIERTO* único de Beethoven: excelente el violinista belga a quien ya conocíamos (también la Orquesta).

Desde aquí, desde la Sede, entre sorbo y sorbo de Borgoña y entre volutas del humo nirvánico! Nunca nos faltaron los humos ni los zumos! Como antaño: Aguardiente en las alforjas, tabaco rubio en la pipa, ancho sombrerón de jipa, no en ancas una Xantipa. Carcajadas, risas, gorjas.

Decíamos un entonces de tántos. El ancho sombrerón de jipa se nos quedó por allá --entre Aguadas y entre Pácora--, junto con la impedimenta de la bitácora. Sólo trajimos la boina. Y la brújula desde luego. Nuestra brújula, que heredamos del Capitán Don Carlos Segismundo y jamás nos abandona. La trajimos en nuestro almofrej, para, con ella, seguir buscando el Norte rútilo o en brumas. La trajimos con nos, junto con el azumbaibe y la sonrisa displiscente y el espíritu juglar. Pero si dejamos a la zaga --con la otra impedimenta-- las carcajadas, las risas (sonoras) y las gorjas (droláticas). Que nos hemos o nos han convertido en serisímas estantiguas. En serios, hoscos, pero no melancólicos ni patéticos fantasmones un poquitín sarcásticos --tácitamente-in-mente--. Perennemente sonreímos, si detrás de las barbas --introreidores impenitentes--, porque todo continúa tan o cada instante más y más risible (o ridículo). Virtualmente seguimos, seguiremos siendo los burlones temperamentales de nuestras añejas juventudes

y madureces y de ogaño: sólo que ahora --casi siempre-- detrás de las barbas ya no taheñas o de almagre sino de marfil ahumado en camino de prescindir del humo. Cualquiera de éstas innumerables noches en blanco y negro y ocre irrumpiremos estentóreos en carcajadas, súbitamente, y reiniciaremos las secuencias y letanías de las gorjas y de las risas befantes, estrepitosas, ya de modo explícito, --sacándolas de su latencia y de su exilio tácito. Ya irrumpiremos, en frenesí desabrochado, como nunca gozones y jubilosos--.

Y en ello estábamos cavilando, pensierosos, abstraídos e idos, cuando... Cuando héteos que Atilano Rodión Tangarife y Bailarín golpeó a nuestra puerta: llegó hoy, en la mañana, a Estocolmo, y ahora, al véspero, sorpresivamente a nuestro habitáculo. Cuenta que procedente de Hojas Anchas --población muy vecina al Porce rio--, donde hacía de Secretario del Alcalde y de Maestro de Capilla y de Catedrático de Castellano, de Cívica y de Calisténica en el Colegio de Señoritas del burgo. En otro tiempo --según él-- nos habíamos conocido, parece que muy vagamente, en la Villa de la Candelaria, cuando su *iniciación literaria* --por la rima-- y, en realidad --intuímos-- periodística subalterna. Atilano Rodión Tangarife y Bailarín es, ha sido y será de por vida --así lo asegura-- (por encima o al margen de los cargos

y oficios y mesteres en que se emplée) un reporter, reportero o reporteador --o como dígase más a derechas--. Y agrega que vino a Estocolmo dizque a reportearnos --precisamente-- por encargo del director de las páginas literarias de un hebdomadario de Calarcá del Quindío. De Calarcá del Cacique, la tierra de Luis Nelson, de Antocár, de Renato, de Humberto y de Baudilio y de... no recordamos ahora quiénes o quién más, o si lo recordamos o si lo sabemos, no lo decimos..., y es maña vieja. Dice Atilano Rodión que no regresa sin el reportaje: como que tendremos, entonces, huésped para rato en el Cuarto del Búho Padre! (Porque aquí se instaló ya, con sus hatillos o hatejos y aparejos, don Atilano Rodión Tangarife y Bailarín --y *CÁNDIDO O EL OPTIMISMO*, si está creyendo en el reportaje!--). Por suerte --o por desventura-- hay por acá unas cujas o cuchetas en disponibilidad o vacancia. Como atenuantes el amigo no ronca --eso dice-- ni habla dormido --que sepamos-- ni es sonámbulo reconocido y practicante. Pero... cómo parla y pregunta y gesticula y vocea, despierto, el bendito reporteador --in partibus infidelibus: infidélibus o alérgicos a la absolución de cuestionarios y encuestas, interrogatorios y repreguntas--. Otro inquiridor de los mismos, del oficio y como que doctorado en la cosa llegó por acá hace un año y regresó a la Villa --creemos-- con el apéndice caudal enroscado en medio de las sus

extremidades inferiores --digamos-- o posteriores (y más vecinas a la Madre Télus: si no camina el Aprendiz, el estagiario dicho, en las manos, sobre las extremidades superiores --digamos-- o delanteras). Que los hay acróbatas o antipódicos --si así puede expresarse la gente llana, Maese don Sabemucho--. Don Atilano Rodión nos está haciendo un recuento --dizque sucinto-- de sus aventuras insólitas y de sus andanzas cuotidianas, a partir de 1930, cuando --nos repite-- solía verse y departir con nosotros en *LA BASTILLA*, Medellín, Antioquia, Colombia, Sud-América --precisando--. En la primera velada llevó su Relato hasta 1936: hubo de suspender, ya afónico él, nosotros con más ganas de dormir que de al, pero muy atentos a su plática. En diciembre de 1936 salí para Hojas Anchas, dijo... y mañana continuaré. Es decir ayer iría a continuar, pero no pudo, porque se percató de que estábamos escribiendo nuestras memorias, primero, y luego atendiendo a un visitante etíope, nuestro colega --no poético sino diplomático--. Y Atilano Rodión salió con Beremundo y Abdenagodonozor.

Cuando se fué el colega, nos dimos a escuchar un programa dedicado al Cante Jondo!! (Perdón: resultó ser Cante Flamenco!) Qué algazara! Qué algarabía de la morería! Qué algarada coreada! Mecáchis! Atiza! Hostias! con los chivones jipíos! Y olé! Lo único que

suena es la guitarra, y en las voces femeninas, el sexo, el propio, por suerte: (que en las masculinas..., nequáquam). No nos jorobaron mucho rato ni el Flamenco ni el Cante Jondo, porque nos metimos dentro del silencio y de la lectura: Teatro Sueco, de Strindberg a los Contemporáneos. Nada más ésa noche.

Con deseos estamos de conocer *el país donde nada es mentira* del que habla Amar-Azu el protagonista de *EL REY* de Lagerkvist: *El país no es hermoso. Es el más pobre de todos. En él apenas crece una brizna de hierba, y descansar en él es como descansar en una isla rocosa en medio del desierto. Pero es la tierra verdadera de los hombres. Allí se reúnen los que tratan de vivir. Los pobres y los miserables, los que no tienen hogar y los desesperados, que no tienen con que cubrirse. Los desnudos, que han sido despojados de todo. Y allí el rey es un mendigo. Un mendigo que no tiene más que su desnudez y su mano impura. Allí reina él...*

Etcétera. Por el momento hasta ahí Lagerkvist. Ya iremos al país donde nada es mentira y descansaremos de Atilano Rodión y de la Trinca.

13 VIII 1961

Ver *RELATO-FACECIA DE ALIPIO FALOPIO* (en *FÁRRAGO - OBRA POÉTICA*, Tomo 2)

LVII

Sin otros titulejos, SOLILOQUIO. No los hemos consultado todavía, no los consultaremos ya, ni a los Almanaqueros clásicos dueños del estilo de Torres de Villarroel ni a los Horoscopistas del montón, y no sabemos si por acá los hay --de los segundos-- en ejercicio (que de los primeros él fué el único, ido Quevedo). Pero, por si la zarabanda y nicosa sigue así como va --y nosotros poseemos indicios y casi certeza suficientes para que no lo juzguemos eseíble por muchas lunas--: como que nosotros sabemos de modo sobrado que las aleluyas y cantilenas de nos no valen un átomo de bledo, una fracción de brizna, una endeble porción de cero. Por si la nonada --nos referimos siempre al aporte vacuo de nuestra *péñola*-- no está entrando ya en agonía, en coma, punto y coma y punto final (como lo pensamos cuando atinamos, por carambola ocasional o por arte de Birli-Birloque, a ponernos en el trance insólito de cogitar, no sin complejos --por cuenta de nuestras culpas o por culpa de nuestra inepcia ineficaz notoria--. Entrando en coma, dentro de la lógica y no la estricta sino la más ancha de mangas o de criterio más elástico. De acuerdo, seor Monologador. De acuerdo con las tiránicas --si insinuantes--, mandonas --si persuasivas-- consideraciones obvias y las más elementales o de rutina, muy accesibles o asequibles, otrosí, y aún

--oh compañero Galimatías-- al espíritu más romo, a la sesera más impermeable, al más hermético meollo, a la testa más carente de autocrítica..., (lo de la autocrítica viene a colación por lo que con nosotros toca o a nos toca, sólo: que nos toca más bien harto poco si no casi nada o nada en absoluto --carentes o no de ella, a elegir--), al menos sagaz apreciador de las preferencias naturales, insustituibles, éticas o estéticas y los gustos y dilecciones instintivos o adquisitos de los valedores eventuales o constantes, decididos, de los graves programas aquestos en los que se incrusta nuestro disparatorio --los gentiles paganos, seores Mecenas y las beatísimas doñas Patrocinio--. Cerrados a la banda --no es así?-- como es lo natural en relación a nuestros vesicatorios, exóticos, y en cuanto a las nuestras discrepantes, bizarras, --gustos y preferencias estrictamente particulares y asaz personales, con la marca y el signo y el nema--. Escribimos y discurrimos siempre, pensando (es una vaga manera de decir) siempre, no en el desagrado de ellos y ella sino en el deleite morboso --a rebours-- y el agrado sarcástico (a contra pelo) nuestros, sin que nos curemos --siquiera en salud-- de otros desplacer y descontento íntimos, ajenos. Sólo nos preocupa por lo alto y mortifica al nivel de la rúa la paparrucha toda aquésta en sí, cuando paramos mientes o las ponemos en que defraudamos a los amigos --en cierto sentido recóndito-- y colocamos

a una Sigla en aparente disparadero. Aparente y sin problemillas porque don Alvaro o la Fuerza del Sino de don Angel Saavedra, duque de Rivas, sabe que a nos --a más de la cosezuela-- todo nos interesa menos que nada y nos importa menos o poco más que un desafinado pito, o que las *palmas cansadas*. Somos --Zenón de Elea, elatísimo!--, el propio Rey de Burlas, con nuestro histriónico cetro de cañas. Eso. Somos el gerardnervaliano --de segunda-- Príncipe de Aquitania (y Pantontonia) de la torre abolida (y no de ahora apenas), del castillo arrasado, de la bicoca derruída, sembrada de cenizas y de oprobio, criadero futuro de cizaña, exorcizados, declarados abominables y maledictos, execrables, racas! Racas! Anatema! A la horca! A la picota! Al escarnio! A la befa! Al vilipendio! Al fuego, en el hombro, marcados, con el herrete, por el Justiciero mismo, que no por el Verdugo subalterno. Y olé! Somos el Rey de Burlas mínimo, en pequeño --claro--, coronado también de espinas y de pámpanos en más. Pero no nunca como el Puro (sin los pámpanos verecundos) que nosotros somos el Abyecto, somos el Réprobo, somos el Abominable, somos el Demoníaco, somos el Miserable! Somos *éso*. Nada valemos! Nada pesamos! Somos una alimaña! Somos una birria! --Con perdón de la birria y de la alimaña--. (Tampoco habíamos aspirado nunca a ser otra cosa que eso ni a valer mucho o poco..., pero sí, talvez,

a la imponderabilidad). Tomad de ello nota, escribas y fariseos de la cuerda. Somos o estamos hechos una inexistente entelequia mítica. Fuera de lo antedicho --una birria, una alimaña, una entelequia-- nada somos, pues...Nada! Tampoco habíamos soñado jamás --ni cuando poetas-- llegar a ser o no ser --ni siquiera entre *comillas* hamletianas--. Nunca aspiráramos ni a ello ni a nada (porque, como aspirar, ni siquiera aspiramos el cigarrillo de papel). Somos sólo, somos sino –eso sí-- (y no hay contradicción ni quid-pro-quo) los paparotes máximos orondos, los mínimos engendros inframicrobianos, deletéreos, pestíferos (Simbólicamente). Somos en más --y sin enmienda-- el ácarus sarcoptus de la sarna, después de ser la sarna misma. (No se nos ve en la piel, como tampoco se nos ve la lepra o malatía ni el carate) (ni la bellaquería!). Somos el guano pajarero que ni siquiera fertiliza. Somos el cambronniano *eufemismo* sonoro que ni siquiera a nos inmortaliza --pero que como el de aquél veterano soldadote no apesta, que somos fiemo *químicamente puro*, desodorizado. Fiemo, también simbólico, que ahí os dejamos --en cantidad cósmica-- a ejemplo del mal-hablado Hermógenes Maza. Somos el árbol hueco, huero, horro, seco, reseco, enteco, sin retoños. Sin renuevos, estéril, y no sólo ahora, en el invierno. Los renuevos y retoños --alguna vez los hubo-- (virtualmente), abominaron explícitamente del ominoso orígen arbóreo, y son y serán arbolillos

transplantados, de invernadero --si por acá-- o de granja experimental --si por allá, en los trópicos--. Somos el Gafo Rey de Burlas, coronado de espinas anodinas y de pámpanos inverecundos, con el tirso del bufón y el cetro de caña. El cetro de caña-brava, que no de caña mélica, melífica, melíflua. El Clown! El Pitre! Eso mismo, Meseres, eso mismo, Margravinas! La máscara. La carátula. La carota de Gwynplaine, huguesca, o *LA CABEZA DE MEDUSA*, mitológica o de la fábula! (Con muy poco pelo, y gríseo --en la nuca, en las sienes, que no en la glabra cúpula monda--). Nosotros, sí, nosotros: *EL ABYECTO, EL PROSCRITO, EL PROCLIVE, EL RÉPROBO, EL MISERABLE.* Lo dicho. Oh Sancta Simplícitas! Oh Sacrosantísima Estolidez!. Cuando será, oh Númenes! que nos dejamos de papemas y sentimentalismos baladíes, y cogemos oficio, y volvemos a pensar un rato en que somos lo que en realidad somos y no lo que se crée o dice histéricamente? Cualquiera noche de estas noches cerradas, cualquiera alborada de estas alboradas opalinas. Una noche de júbilo. Un amanecer de alborozo renaciente. Se corta a cercén el monólogo...

No regresaron, no, esa noche mencionada, Beremundo, el de la casa o nicho solar, y Atilano Rodión, el huésped de marras y de nosotros. No regresaron la noche del siguiente día, ni, en la fecha de hoy sábese de ellos aún. Beremundo, magüer

lelo y tan para-nada, tiene sus momentos de lucidez, de lustro en lustro, y quizá cargó con él y se lo llevó --a Tangarife y Bailarín-- al nuestro feudo de Korpilombolo en són de mostrarle la región, y a ver si él (Atilano Rodión, el neo-huésped) también, como le ocurrió antaño a Gaspar de la Noche, se congela a su turno por un tercio de siglo: como para que sólo --después de su descongelación y regreso a la base-- nos reportée, ya en vísperas de nuestro primer centenario, hacia 1994! Beremundo tendrá --previamente-- que entretenerlo por allá, paseándolo por la sueca Laponia, hasta que llegue el Invierno y se cuaje, y se opere entonces el plausible fenómeno físico de la cuasi cristalización: Atilano Rodión Tangarife y Bailarín --de los Bailarines de los Farallones de Citará-- hecho un témpano fiambre, un congelado Catedrático y Sochantre! Nuestro inefable compañero de por vida, maese Beremundo, aunque notoriamente ido del caletre, fundamentalmente candidote y visiblemente paranóico, es también, a ratos (inexplicable el caso!) malicioso, marrullero, zorro, solapado, taimado y muy habilidoso táctico, en el terreno: captó el pensamiento críptico, recóndito --casi que adivinándolo-- del estratega (o estratego) y obtemperó a sus tácitas órdenes, técnicamente imperfectibles. (Técnica, teóricamente inobjetables: que el parangón de los Estrategas se equivocó en Borodino, en Leipzig y en Waterloo, principalmente).

Nuestro comanditario, naturalmente, no dispone de un excesivo numerario --aunque como que ahora los *JOPECÓN* somos unos nuevos ricos--, de manera que muy pronto retornará a la bicoca Beremundo, sin Atilano Rodión --dejado en prenda, en compañía de sus hatillos y hatejos-- (que de acá le expediremos). (Tan pronto sepamos fijamente de su paradero: aunque no puede ser otro que el mentado Korpilombolo). Regresará, sí, por más maravedises, Beremundo, el muy marrajo *mátalas callando:* nuestro aprovechado discípulo o profesor -que ya no se sabe-. Y mientras, aquí los de la Trinca, sin lacertos a bordo, sin rémoras parásitas bajo la línea de flotación y sin lastre advenedizo o de contrabando en la cala, continuaremos dándole, por no dejar y por escapar de nosotros mismos de vez en vez, a la escribanía de ciertas hipotéticas memorias pseudo-autobiográficas y de el *DIARIO* íntimo aparentemente apócrifo. Monumentos unas y otro. Monumentos --el primero de ellos-- tetradimensiopiramidal, y, el segundo, monolítico. Aqueste, el *DIARIO*, es apenas un mástil desvelado. Aquéllas, hélas! un Disparatorio -Disparaterío tetradimensiopiramidal pandemoníaco o tetrapirámidimensional panbabélico. De aquéllas, las motejadas *MEMORIAS*, cada tranco o pirámide abarca un período espacial --en el tiempo de Cronos-- de veintiseis años y tres meses y un día, y un volúmen temporal --en el espacio ilímite-- fuera de toda

ponderación: Y todas ellas, trancos o pirámides, sumados, un total de ciento cinco años o sean los previstos por el Supremo Ordenador o Desordenador y amanuense. Cuatro son ellas: las tres clásicas pirámides egipcias --como era de presumirse--: las de Keops, Kefrén y Mikerinos, y la pirámide mexicana de San Juan de Teotihuacán, como era de intuirse. Claro? Obvio? *Cajonero* como se decía en *LA VILLA?* Y ya estamos --dentro del cuerpo de las olvidadas y olvidadizas memorias-- en la pirámide de Keops, y en el año de 1914, cuando, por enero, antes de aventurarnos a ensayar la muy aleatoria (o dudosa) matrícula, resolvimos no continuar y por ende --o lógica consecuencia-- no terminar nunca nuestra primera carrera (con obstáculos): la de ingeniero civil y de minas, en la Escuela de aquéstas, a nos no poco hostiles (la Escuela y las Minas), sino intentar, probar, sin mayores dotes ni cimientos, la de coplero o de juglar o de trovero o de cantor o de poeta. En las *MEMORIAS* --pirámide de Keops y primer tranco-- estamos ya de lleno (y por la fecha en que andamos nos faltan tres décimas partes del volúmen de la primera pirámide o tranco o período). Y pocos días después de ese enero temprano viajamos a Bogotá por vez primera, en viaje de exploración y de tanteo, y allí permanecimos pocos meses apenas, avizorando, no en plan de conquistadores entonces como tampoco después. En ese punto de las *MEMORIAS* nos

demoraremos y las extenderemos o ampliaremos como se leerá cuando ellas aparezcan, en el año dos mil y pico.

21VIII 1961

LVIII

Monologuillos en *EL CUARTO DE EL BÚHO:* Garrapateados desde Estocolmo por el Amanuense y Fautor o Cómplice, sin el asentimiento de los Heliotropos los más altos o los más rastreros. En este punto o mojón clave de las *MEMORIAS* --para edificación de Aarón, Abad y Abadía y de Zulueta, Zumalacarrégui y Zutanejo-- nos demoraremos, haremos estación y oásis o vaguada, y las extenderemos, complementaremos --amplificándolas o mondándolas-- (tetra dimensionalmente) como el más romo se percatará por las exégesis, cuando ellas se leerán y se apreciarán, justipreciarán o menospreciarán luego de que aparezcan y las edite algún tarambana, en el año dos mil y pico, decíamos --más o menos así-- al finalizar el anterior discursillo, cursillo y adefesio (si no nos hace fallar la paramnesia lagunosa o la oceánica amnesia polipóntica) Amén. Como ya otras veces lo hemos referido --quizás-- (y sin quizás: porque el caballero repite, aunque no lo sea de industria) (y claro que sin quizás, además, porque la vejez torna repetidores hasta a los más pecheros y --claro-- a los de alcurnia --si escribidores-- con máximas motivación

y frecuencia y regodeo lieto exento de vanidad --que no es vano el orgulloso--. Que lo entienda el apto: que el inepto se haga un lío.

Reempezamos: Como, etcétera y etcétera, dijéramos, regresamos a la Villa de la Candelaria de Aná del Aburrá antes de mediarse o mediándose ya el año dicho de 1914, junto con nuestro padre y señor don Luis, en la compañía del General Rafael Uribe Uribe y de su séquito de amigos y copartidarios: los del Bloque Liberal. Con el General, cuyo ocasional y efímero y por muy pocas horas secretario --ad hoc-- fuimos, en Cisneros, al pié de la Quiebra de Santo Domingo --o como llámese-- (por entonces aún no tunelificada y sin camino carreteable), y su Edecán (civil ad honorem y ad placerem) durante su muy corta permanencia en Medellín sobre el Porce (Nos paseábamos en el coche de Julio Restrepo Lalinde y de su par de yeguas árabes). El General Rafael Uribe Uribe! *Oh Capitán! Mi Capitán!* (tan grande en lo civil como Abraham Lincoln, y epónimo guerrero, vencedor o vencido!). Nunca olvidaremos el profético poema de nuestro amigo y Maestro Abel Farina (Alto poeta, salvo de nos y de pocos más, tan mal conocido), poema dedicado al General, a su llegada a la Villa --según creemos recordar--, es decir pocos meses antes de que el Epónimo fuera asesinado en el Capitolio

--nunca desprovisto de ocas, ésa vez mudas o ausentes--. Recordamos, todavía, la cordial, alborozada y alborotada recepción particular --extrapolítica-- que, en la Estación Villa --Quebrada Abajo-- nos hicieran los futuros *PANIDAS* (virtuales y no sólo así, que el grupillo ya existía desde hacía meses). Los *PANIDAS!* Algunos dellos muy poco protocolarios y no nada diplomáticos durante el *tope*, en concepto de los políticos (en todos los sentidos) del séquito --poco dados en su mayoría a la literatura-- y de los que acudían a recibir al General y a sus amigos, --que no a nosotros, poetilla en ciernes--. Pero..., *no nos anticipemos* a las cacareadas *MEMORIAS* tan míticas como fabulosas, a más de problemáticas. Respetemos, oh Escribas!, la veneranda Cronología, la sana Lógica usual y el rutinario encadenarse de los hechos, de las hechas, de las fechas y de las inocentonas fechorías. Ordenemos, primeramente, las fichas en los ficheros y los dichos en la dicharachera o depósito de los *chécheres*. Consejo, aquéste, no de Soleimán-ben-Daúd, sino de Maese Pero Grullo, hijo --putativo-- de Gedeón. Lo acontecido entre la fecha de nuestro primer regreso (de Bogotá en el Altiplano) a la Villa --en el Aburrá--, y el primero de los *octubres aciagos* el de 1914 (no haciendo mención de los *octubres aciagos* de Edgar Allan Poe) es nebuloso. Asaz nebuloso, enmarañado, caótico. Quizá, algún día logremos poner

todo eso en claro, en clarobscuro, si nos detenemos en tratar de coordinar y enfilar y relievar nuestros difuminados, esfumados, imprecisos recuerdos casi en fuga. Eramos unos mocetones rozagantes adolescentes, en bruto, ingenuos, idealistas y románticos, aunque no poco tarambanas, rebeldes, báquicos y dados a la faunalia caprípede erótica y al pánico alborozo gozador. De esa época --en el mapa-- hay lagunas, collares de lagunas, en lo literario y en lo sensual sin idilio, como que también el etéreo amor inicial nos asía --y nos hacía desasirnos de la fundamental cosa sexual y poética: no totalmente empero: que por ahí quedaron versillos, arietas, rondeles y muy saborosas experiencias del faunillo de nos, principiante. Sólo vino a ser en febrero de 1915 cuando llegó la hora de que echáramos al viento el primer número de la nuestra modesta que no humilde y flamante --si pobre-- revistícula: *PANIDA* (que llegó, a los empujones, hasta la décima entrega y final). Los *PANIDAS* éramos trece! Trece Ene-Enes desconocidos --salvo de nosotros mismos--. Hoy, cuarenta y seis años y más de medio después, los supérstites caducos *PANIDAS* somos seis, todavía, y todavía, asidos de las manos, compañeros. Somos seis aún --y salvo nosotros, los Cínicos--, seis venerables vejestorios próceres. Para mayor claridad, certitud y exactitud: Cinco venerables vejestorios y un otro vejestorio a secas, incalificable.

Seis añosos, añejos téretes venerables --salvo nosotros, obvio insistimos, que somos unos vagamundos seniles abominables-. Tres *PANIDAS* en Medellín --de asiento--, dos en Bogotá --arraigados-- y uno en Estocolmo --por el momento, erradicado-- y en Babia siempre, donde quiera que estemos, estuviéramos antes y estaremos después. En Babia siempre, oh Númenes! Arréa! Y siempre con el vagabundo, errabundo, vagamundo *pié en el estribo* y siempre listos a salir por la tangente o la secante o la normal o a que nos metan en el agujero --si en tierra-- o en el nicho, o en las fauces del crematorio purificador. Todo nos dá lo mismo. Leíamos hoy (ayer, anteayer, hace una semana?) cierta crónica reciente de Doña Magdonia, en torno a Félix Mejía Arango (Pepe Mexía y Cornelio Rufo Pino) y, de paso, a los *Panidas* sus compañeros. Ya comentaremos más en serio y en detalle. Que recordemos por el momento, nosotros, Nos, nada, nada quedamos a deberle a *EL GLOBO*, ni a *FALATORRE*, ni a sus sucesores, ni a los empresarios del Bar -Restaurante *LOS BÚHOS ESTÁTICOS*, sito en el local del antiguo *HOTEL DE CABECITAS*, los cuales empresarios (miembros supéstites de los cachacos de la *MAFIA* parrandera medellinita) nos pagaron en *víveres y licores* los derechos de autor del esperpento-balada cuyo título utilizaron para su tabernáculo o tabernícula. *PANIDA* (sociedad de anónimos pobretes, limitadísima) si quedó en deuda --flotante-- con la

empresa editora (creemos recordar). Poco después de extinta la revistilla salimos nosotros de Medellín por segunda vez. Flamantísimas las finanzas de *PANIDA:* como que nosotros, Nos (sic), éramos casi que el único o, si no, el más fuerte socio *capitalista* del grupo, por cuenta de un sueldecillo que *devengábamos* en la Asamblea Departamental de Antioquia. Eramos escribientes en ella, con nuestra fermosa pastrana juvenil y junto con Miguel López (nuestro profesor de rudimentos de latín), Leonel Calle (nuestro profesor de *bel canto* y tiple) y el General Rojas Tejada, alias *CARA-DE-GALLO* (que no fué nuestro profesor de estrategia).

En alguna parte leíamos, ha poco, que mientras exista el relox no existe la soledad. Evidente, Horacio! --diría Hamlet-- porque son las 9 de la noche y... conectamos la Radio Sueca y llegan a hacernos compañía --por mor del horologio que nos lo avisó-- *CORIOLANO*, el *CUARTO CONCIERTO PARA PIANO* y la *QUINTA SINFONÍA* de Beethoven. Una hora larga (pero corta) con ellos. Y fuéronse. Desconectamos la Radio y retornamos a nuestra Soledad (limitada por el tic-tac del omeguilla de pulso). Pensar que las palabras son sólo --apenas-- música (para los no sordos y no lerdos) y que toda la música (por modo virtual) se alberga en la palabra (como se la sepa tañer). Idear, intuír y sentir que las músicas son sólo --apenas-- ecos, que todas las

palabras ecos son de la música. Oxte el sentido lato! Maese turulato, mentecato. Música y Poesía son Etica y Estética y Sofía, son Lógica y Milagro y Fantasía, Matemática, hechizo, maravilla sortílega y misterio, y la única revelada, rebelada verdad inabolible. *La Música es una Revelación más alta que la Filosofía*, dijo Beethoven, e incorporó el *HIMNO DE LA ALEGRÍA* de Schiller a su *NOVENA*, para hacer más exacto y preciso su apotegma. Pensar. Cavilar. Cogitar. Pensar que de las sílabas se forjan las *SONATAS*, como así de las notas o quier neumas se engendran los *SONETOS* (los de *veras* no los adocenados --acatorcenados--, en serie, manufacturados para henchir volúmenes y volúmenes vácuos). Nunca surge el Poema de sordas ta-ra-ra-tas así descuélguense en cataratas sobre los papanatas. Jamás la Sinfonía de escribas obsoletos. Obsoleto tiene, por ahí, una otra acepción. Oído a la caja los de *rabo de paja*. Cosa grande es el Ocio. Mínima, imponderable, la carencia de oficio. Punto.

Por aquí anduvo, muy de paso, nuestro viejo y querido amigo y maese José Camacho Lorenzana. Veterano amigo probado y tío de el joven llorado (vestido de necio y verde, según el epígrafe --de Góngora y Argote-- puesto por nos a un poemilla jacarandoso --no publicado-- que toca con *el joven llorado*. Otro dato para los exégetas y escoliastas

y glosadores del año dos mil y pico. Segunda epístola del noble y excéntrico Guillermo Abadía, amigo fiel y audiente abonado y ducho. Continuamos y proseguimos girando en torno a nuestro propio abismo, a falta de otro mejor calificado. Que no es tal abismo --el nuestro-- sino sólo gastada asaz figurilla o figulina retórica que ya, ni hiede, por pasada de manida y vuelta momia. Ya habíamos hablado --no es así?-- en alguno de los tantísimos antaños idos, del tal *abismo,* y ya calificándolo de hueco, cuando lo buceáramos por entonces, no tocándole fondo, por somero. Ahora sólo giramos en su redor, en su dintorno, como nictálopes falenas ante otro poesco FARO DE LUCES NEGRAS. Falenas nictálopes o cegatonas si no ciegas de tiempo completo. Giramos, tan sombríos como la CUARTA SINFONÍA de Jean Sibelius. Como ella acerbos y ceñudos y abisales, de hierro al rojo blanco, de hielo al rojo vivo. Incandescentes, gélidos, salamandras de mercurio. Templados en el Tajo o en los lagos innúmeros de Suomi o en el CHARCO DE LAS PERLAS arriba del puente de LA TOMA. Punto. Templados, de reacios, de tercos, de incoercibles. Pero no temperados por Johann Sebastian Bach --de Eisenach-- sino báquicamente destemperados por el propio y mismísimo Dionysos enófilo. Metapsíquicamente intemperantes, intemperantes de otra guisa, otrosí, lo que, ni de la manera la más mínima --en uno u otro caso-- nos conturba ni nos

ocasiona espeluznos. Espeluznar, espeluznos: parolas harto bellas que saborosamente suenan y resuenan, cantantes... Pero obran en su contra las desobligantes rimas dellas, asininas. No?

Poco tiempo después de la muerte prematura, de la rápida finida por anemia de la efímera y candorosa revistícula nominada *PANIDA*, a mediados del año 1915, salimos de Medellín con rumbo a Bogotá. Creemos que arribaremos al Altiplano dentro de una semana: lo que es en este *MONOLOGUILLO* de hoy no alcanzaríamos. El viajecillo en ésa época se llevaba su tiempo. En tren a Botero, en caballerías por la Quiebra a Cisneros, en tren a Puerto Berrío etcétera y etcétera como se irá narrando.

31 VIII 1961

LIX

Los subtitulillos los iremos acomodando en el decurso de la cosa en el caso de que no prescindamos de ellos o no nos olvidemos de ellos y ellos si de nosotros. Como veníamos diciéndonos y transmitiéndolo, el viajecillo a Bogotá, desde la Villa del Aburrá, en esa época --tercer lustro del siglo-- se llevaba su tiempo y no se hacía de un solo halón. Se viajaba en tren desde la Candelaria hasta Botero --cañón del Porce--, de allí a Cisneros --hoya del Nus--, pasando sobre el lomo de La Quiebra y a lomo de rocinantes

cabalgaduras: y qué jamelgos! De Cisneros a Puerto Berrío en tren. De allí, Magdalena arriba, en nao de paletas, chata de quilla, a La Dorada. Vuelta al tren hasta el caserío y Puerto Beltrán, en el Alto tramo del río. Y de allí, otra vez en nao a bajel pequeñín, a Girardot. Finalmente, del dicho puerto --sobre la ferrovía-- al Altiplano, piano, piano. Una semana, Gaspar de la Noche? --Algo así, Lao Leo, como no hubiera *varadas* en nuestra magna *arteria fluvial* a veces en aguas menores, ni demoras en los *leñateos*. Nada todavía de artilugios de propulsión a chorro, por entonces, ni siquiera aparatitos monoplanos más modestos, voladores. Piano-piano, pian-pianino. Punto.

Por esas *idus* idísimas nosotros también, como cualesquiérase otros majaderos del jaez u homúnculos diferentes y distintos geniecillos de mejores quilates y de suma altitud --por lo menos en el su propio concepto benevolentísimo--, nosotros también veinte años meros alguna vez (claro que durante el lapso de doce meses), y, lógicamente (o contra toda lógica) --como éramos tan ingenuamente linces y zahoríes (o topos)-- como ahora tan cándidamente zorros (o perros viejos o viejos *lobos de mar* o mediterráneos, y esteparios, otrosí, de adehala, (y crédulos, alelados y bobalicones), creíamos --hacia 1914 y 1915-- en nuestra vocación y destino o predestinación por la

elata Poesía y a su ejercicio por lo cimero y por lo por los propios númenes inspirado: y tal parece que aún lo creyésemos hoy --de dientes para dentro y dientes no naturales-- (es obvio) y riéndonos --sarcásticos, con todo, los muy inocentones-- de nosotros mismos. Si. Dentro de nos, inter-nos. Siempre internos. Que, para la exportación: nequáquam!: ni por entonces, cuando los veinte años de nos y de marras, ni nunca --y menos hoy--, que somos mejunje anodino en pomada untuosa para uso externo. Internos. Requinternos. Con todo ello, más que una vocación de predestinado vate o aeda o quier rapsóda ungido por los Númenes, nimbado por el *estro*, apadrinado por Apolo Febo, y --la vocación-- repicada por el carillonero, anunciada a són de bombo y corrida por bando--, ha sido y seguirá siendo un entretenimiento de burlón juglar escéptico e hipersensitivo, un pasatiempo de ocioso baladino, una diversión de trovador indolente, displicente, añorante a ratos, y trasnochado --detrás de nocharniego y saturnino-- vagabundo errático, de castillo en hostal, de mesón en albergue, de ventorrillo en zoco, de feria en tugurio. Coplero trasnochado. Trasnochado: de una noche de siglos infinita, o de mil noches y una noche --de las aladinescas, de las suntuosas o de las miserables-- en el lapso aritmético y correspondiente a la cifra, y la cifra parcial multiplicada por el número de tiempos suficiente para dar el total de noches que

han cabida en doce lustros y medio y unas lunas o lunaciones de yapa. Y anacrónicos. Salidos siempre de los almanaques. Anacrónicos siempre, el juglar, el trovador, el aeda, el rapsóda y el coplero --y más que ellos el poeta mero, mínimo o cimero. Pausa.

Con ningún deseo, nosotros, gana y afán, uno a uno o en cuadrilla, de ser actual o actuales, y hartísimo menos --en consecuencia--, simuladores, de aparentarlo, o de ponernos *al día* y abrir un expendio de *novedades* en *realización* o *baratillo*. De ponernos --atiza!-- *al día*, para congraciarnos con la *clientela* de nuestras aleluyas y ser reata de reatas de alzafuelles mimos. Salidos del almanaque, anacrónicos, el coplero, el juglar, el aedo, el baladino, el trovador, el poeta mero, y nosotros. Retrasados --a ojo de majadero-- o anticipándonos siempre --viéndose el micro-organismo sin anteojeras y desde Sirio, Algol, Aldebarán o Canopus. Discurrimos en otras épocas, siempre o casi y nunca --que ellas y nos somos proteicos, intemporales, inasibles, en perenne evasión, modulantes, libres. La época no tiene el único aspecto oficial, convencional, captado por la innúmera grey y rebaño del tapa-ojos y del capuz. Nuevos fuimos y somos y antiquísimos y anticuados y neo-neos y futuros en cierne. Pretéritos perfectos y pluscuamperfectos y en camino para venir, --sin antecedentes, sin pasado, sin descendientes y sin

directos ni indirectos epigonos, por de contado o por descontado y llevado al renglón de pérdidas netas o utilidades en congelación. Claro, claro, Maese Guillermo Abadía, bambuquero y extractor de quinta -esencias, Maese Hernando Camargo, arquitecto y señor de los archivos, Maese José Mejía y Mejía, paladín *degreiffista* de tiempo completo? Claro. Tangenciales, excéntricos, desorbitados, evadidos y siempre en su sitio, y modulando en todo instante --hacia arriba, hacia abajo, y a babor y a estribor y atrás y adelante. Nunca, oh nunca ni jamás!, ancorados en la línea melódica, armónica, modal, tonal, ni en las usitadas corrientes, polifonías o monodías ortodoxas, ambientes, de precepto, cómodas, asqueantes, rutinarias. Capricho? Empecinamiento? Rebeldía? Bizarría mórbida? Extravagancia? --Eureka, Clodoaldo, Coldovicas, Ludovico! *EXTRAVAGANCIA Y CAPRICHO* (título poesco --traducido acaso malamente--: usado por Nos como epígrafe --creemos-- en alguna ocasión lontana, remotísima, y tomado en préstamo o usufructo luego para endilgárselo, para acomodárselo a ciertas fantastiquerías programáticas radiales en los del Mutis locutor. E incorporado después o desde antes --el nema-- a la cosa en sí, a su apariencia formal y a su substancia o contenido: no todo había de continuar llamándose *BÁRBARA CHARANGA* o *SONSÓN DEL ORGANILLO* o *BLABLABLÁ DEL PREGONERO!* --Clodoaldo amigo: qué ricamente se van

cancelándose y yendo los días, y qué deleitablemente las noches se van colmando y fugando, se van autoasesinando los momentos y los instantes, fría, ardorosamente. Ya, de todo o poco menos, desasidos metapsíquicamente, e, hiperfísica, hiperpsíquicamente en espera del corte de la luz o del toque de queda y del *ciérra el pico* tartamuda cotorra! Para decir no es tarde, nunca, Coldovicas, lo que siempre se dijo o se bendijo o se maldijo, y se está y se estará retornando a maldecir, bendecir y decir --pero no desdecir-- por los siglos y siglos de los milenios. Temprano es todavía para seguir diciéndolo, cantándolo, para nunca --ni siquiera mañana-- dejar de lo iterar y gorjear y susurrar o balbucir --a sotto-voce-- piano, piano. Malgrado que no lo entendió jamás Pan Midas --ni más faltaba!-- ni el Beocio, ni el Abderitano ni el Bolonio, universales, lo entendieran ni jamás lo captarán ni lo captarían los de la grey o la reata de la grey o la recua de la reata de la grey. Nunca nada es --en realidad flagrante-- totalmente caduco, desueto, eliminable o abolible de plano, plenamente, o a cercén y de tajo (menos aún la estolidez). Jamás nada se calificará de inaudible, si, a veces, muchas, de inaudito. De inaudito sí, claro, que los hay definitivamente sordos, tetradimensionalmente sordos, impermeables, herméticos, estancos, nada beethovenianos ni smetánicos, sino sordos a juro y taco, de tapia pisada o de concreto ciclópeo. Surte de

las estrellas ateridas, en el véspero, vaga luz opalina. Brota de los espíritus, en el atardecer obscuro, una nébula en brasas, un exálito rútilo, en llamas, ígneo. La denegrida sombra es faro, es rogo, es hoguera y es pira, lustral incendio. La clara idea, aún vágula, en brote, en ciernes, cima es y sima, abismo, vórtice, espelunca, cenit, ceguera soterraña, laberinto de topos, antro de calibanes, atalaya de arieles, prístina, denegrida? Denegrida la idea, siendo lampo? Prístina, si ominosa? La obscura sombra es faro --faro de luces negras como aquél otro nunca extinto-- lumínica fogata, clarificante rogo, pira lustral, vivificante, única tea! La poeana antorcha! El cero orondo, el infinito, el cenceño infinito lineal o gordezuelo, orondo! Paralelas nonadas, univalentes, de lo irreal asímptotas. La nada con el todo conjúgase y su inmaturo engendro teratológico, será la inanidad, es la trivialidad más baladí, sietemesina o la abortada nugacidad, la necedad oronda de término completo si de tiempo finito, efímero, transitorio. Disparatamos a todo trapo, con todo el velámen combo, viento en popa, y a la deriva, Beremundo! Tráta de que despierte Abdenagodonozor, nuestro copero, de su marasmo, y ordénale que escancie en las cratéras un poco de cognac o de *resacado*, a ver si eso es lo que nos hace falta! Sin espeluznos (y sin su consonante). Un poco, no tampoco en demasía del cordial, per cápita. Ha de saberse --a lo mejor ello se ignora por allá-- que Maese

Beremundo está de nuevo *entre nosotros* desde hace ya seis lunas. Mas no habíamos platicado con él: que estaba en cuarentena, en observación y *chequeo*, vigilado por nuestro equipo de psiquiatras y psicoanalistas.

Dónde y cómo dejaste a Atilano Rodión Tangarife y Bailarín, nuestro autoconvidado huéped de piedra y cielo? De paseo turístico en Finlandia durante este fin de verano lluvioso, el otoño ya vecino, mientras llega el invierno, para su congelación? Y cómo te encuentras tú, Beremundo, con tu paranoia esquizofrenética o tu vagotonía? Disparatando, Maese Beremundo, como siempre? *Tu lo has dicho*. Y como que estamos en las mismas. Vagotonía, esquizofrenia, paranoia? Paranoia...: espeluznar, espeluzno, son, como paranoia, bellas parolas --a fé mía--: aquéllas, con asaz desobligantes rimas asininas, ésta última sin rimas por el momento. Por el momento, oh Presidium soberano: a menos que nos sirvamos de la sequoia más o menos gigántea, y si no usamos vocablos ítalos tales como noia (*amaro e noia la vita* decía el otro pesimista de Recanati) y gioia y Pistoia y Saboia... Básta! Básta, Maese Beremundo! o acudiremos a los psicópatas lapones.

Llegaron dos recortes de *EL COLOMBIANO* de Medellín (y de abril de este año entrambos?) No se sabe del uno, el Reportaje, más si de la *RÚBRICA DE JOTA.* Los remitió sin adicional información, José Mejía y Mejía, su responsable. Excesivo como siempre si de lo de nos se trata, porque Jota es *degreiffista de tiempo completo* --como dice-- y desde los tiempos de Doña Upa o de Don Opas. --Y qué dirá de nosotros o de nuestra *poesía* Aguirre, de quien hacen referencia los recortes? Talvez nos quedaremos sin saberlo (pero no sin imaginárnoslo) si a JOTA no se le ocurre enviarnos el texto o los textículos del *autor-editor* al que José replica y un poquitín vapula... Aguirre, el increíble Editor inefable dándolas de Crítico? (Y de *poeta* por lo que se puede intuír!). --No te precipites, Apolodoro!: reiremos más tarde o apenas sonreiremos o irrumpiremos --como desmelenadas plañideras con poco pelo y no sólo de tonto-- prorrumpiendo en ayes, en trenos, en sollozos, en sollipos y en llanto --como ejemplares cocodrilos socarrones--. Paciencia y barajar, Apolodoro!

Y el amigo Abadía dedicado al Bambuco como el buen Bogislao al Osso Buco y el Lao Leo al truco y al retruco y a parlar en kalmuco. El Lao Leo, de alma de trapo y corazón de estuco --al decir del prójimo--. Buenas. Optimas Noches: Hadas Ledas Nudas Idas Todas.

11 IX 1961

Disparadero de Estocolmo y vuelta sobre lo mismo. Supongamos que lo que ahora viene y sigue --y que ya lo veníamos diciendo-- sea un resultado no previsto, sea el efecto de la segunda yuxtaposición (sin otra causa) y fuga cancrizante, en reversa: porque siempre estamos volviendo tras de nuestros pasos y huellas --como de seguro se sabe, entre los iniciados, todos los nuestros viajes son viajes de regreso--. Quien sabe si en esta vez, vista nuestra demora en Suecia, la fórmula deje de ser axiomática. Ya no se trata del eterno retorno sino de que siempre --hasta ahora-- olvidábamos algo y nos devolvíamos en su búsqueda. Pero hoy, ya, no lo encontraríamos, aunque nos diera la humorada de ponernos a su caza. Punto.

De modo que --con ligerísimas variantes y no hondas sino por la superficie-- volvemos al texto anterior, en donde intempestivamente se le cortara, ya hacia el final, y reescribimos cierta parte para ver de concluír a derechas alguna vez y con hilación aparente siquiera. Referíamosnos a los *recortes de prensa* que nos envió desde La Villa el amigo *JOTA*. La Villa de la Candelaria, por lo visto, es la que pintamos muy esquemáticamente en 1914. Los recortes del amigo --el responsable de los escritos-- sin adicional ni marginal información antecedente

ilustrativa. Excesivo como siempre, *JOTA*, pero más si de lo de nos se trata (es notorio) ya que Mejía y Mejía es *degreiffista de tiempo completo* --como el dice y *es probado*-- desde los tiempos de Doña Upa, vírgen y mártir, o de Don Opas. El inefable Don Opas! La desopilante Doña Upa! Y qué caracoladas dirá de nuestra *poesía* y de nosotros el Aguirre de quien hacen referencia los *recortes* de *EL COLOMBIANO?* Quizá nos quedaremos sin saberlo --per sécula seculórum-- (pero no sin imaginárnoslo) si a José no se le ocurre enviarnos los textos o los texticulillos del zoilete *Autor-Editor* al que Jota replica y un poquitín vapula. El Aguirre! El increíble, el abnegado ineflable Editor dándolas –de yapa-- de crítico, de catador de quintaesencias y de filtros *inaccesibles al vulpino intelecto* (Presbítero Roberto Jaramillo Arango, Poeta). Dándolas de crítico --pase-- y de poeta --siga-- (por lo que se puede intuír de las palmadillas en el nalgatorio que le propina el crudelísimo José Mejía y Mejía). No te preocupes, Apolodoro!: más tarde o muy temprano reiremos o apenas sonreiremos levemente soto nuestro tabardo o detrás de nuestras barbas ex-taheñas. O irrumpiremos --como inconsolables, desmelenadas plañideras-- con poco pelo y no sólo de tonto o de la dehesa, y prorrumpiremos en ayes, en carayes, en trenos, en sollozos, en sollipos, en gemidos y en llanto diluvial: Como ejemplares cocodrilos socarrones!

Paciencia y barajar y dejar hacer y dejar decir, Apolodorete! El tiempo es largo, sin lindes, eviterno (por más que para nos ha transcurrido y durado en demasía, en concepto del Archisinagogo de Ebenezer -ben-Mordecai-el-Alhelí, de nuevo entre nosotros luego de disfrutar de sus vacaciones frente al Muro de las Lamentaciones: allí rasgó sus vestiduras y se mesó las barbas iscarióticas). Y el amigo Abadía dedicado al Bambuco --musicologizando-- como el buen Bogislao al Osso Buco y el Lao Leo al truco y al retruco y a parlar en Kalmuco en Arcabuco o en Ofiuco. El Lao Leo de alma de estopa y corazón de estuco --o de escayola-- (o viceversa) --al decir del prójimo próximo o lontano. Buenas, óptimas Noches, Hadas, Ledas, Nudas, Idas, Todas...

Y reanudamos, luego de reexposición del segundo tema, consecuencia del primero: porque ya había por peteneras o por seguidillas --el año pasado-- otro Quídam, en la misma nuestra y de marras Villa de la Candelaria. Un Quídam categórico, dogmático, enfático, muy suficiente y exhaustivo. De ése si leí su articulejo. Es el engendro, como de encargo, de un olímpico, terminante, inapelable dispensador de palmas y de pitos, crítico graduado, paisa también y dueño del poetómetro al uso y de la brújula estética, dictaminador ex-cátedra (y de la Sorbona de Abdera, de Bolonia, de Los Vahos y de Babia: según nos

dicen). Todo esto es muy divertido, Apolodorete! Salidos como estamos y desde cuando muy mocetones, del Mapa y de los Cartabones Manidos. Pajarracos indómitos en perenne migración (hasta cuando sedentarios ápteros albatros) --ahora invernando en Escandinavia--. Ahora, lontanos y lontanos, de cuántos, Odiseo vetusto!, no habrémosnos escapado --ignorándolos-- chubascos, molliznas, sirimiris, aguaceros, calabobos, orvallos y chaparrones verbales o escritos, innúmeros --no es imposible--, innominables (de anónimos), locutoreados o puestos en las cuartillas...: Gracias a que por lo dicho, por lo callado y por lo que más tarde agregaremos --de otro orígen--, hemos sido siempre sindicados, juzgados y hallados faltos o sobrados y condenados, en ausencia, los reos prófugos, y --de seguro-- las más de las veces, fusilados en efigie, colgados y puestas las nuestras testas en picota o escarpia: y todo ello sin defensor de oficio siquier, sin conocer --el Quídam de Nos-- los cargos, indicios, pruebas, ni las sentencias proferidas. Ausentes siempre, físicamente o de metidos dentro de sí mismos. En este caso del momento, algún buen amigote avisado y sobrado de tiempo haríale un servicio a la Trinca si remitiérannos --para nuestra ilustración y entretenimiento-- copias de esas piezas --de las menos anodinas-- para lo dicho y el regocijo, el alborozo, el júbilo, el regusto, el regodeo, o para --si es del caso-- tratar de enmendarnos

(ex-post-facto), corregirnos, entonar las palinodias de rigor, muy compungidos, cantar el Miserere y espetar --musitándolo apenas-- el Pecávit.

Nunca el aplauso nos plugo en demasía, ni el elogio. Alguna vez dijimos del *elogio indigesto*: harto si nos embelesaron siempre la diatriba, el vituperio, la necedad, la burla, la detracción, la incomprensión, el rechazo --razonados, gratuitos, malévolos o irracionales--.

Lo primero de *lo nuestro*, salido *en letras de molde* y a la *luz pública* (*BALADA DE LOS BÚHOS ESTÁTICOS, PANIDA*, Medellín, febrero de 1915) suscitó una avalancha o quier alud o un desgalgarse --por una quincena, mientras salía la segunda-- de chacotas, befas, mofas, donaires majaderos, etcétera y etcétera, o quier *críticas*, aparecidas, muchas de ellas, precisamente en *EL COLOMBIANO* (si no fallamos) donde ahora nos *defiende* (y de qué o de quiénes?) el amigo *JOTA*. Volvemos a decirlo: nunca el elogio nos plugo mayormente, nos petó en demasía (*cuando pitos flautas* y viceversa, y, si no *palmas cansadas* --con calificadas excepciones--). Lo otro sí, lo contrario sí, como es lógico --desde donde miramos las cosas--. Oh Deliquio! Perverso quizá y morboso placer el saboreo de la necedad, el paladeo de la tontería oronda, sabihonda. Que nunca nos sorprendiera lo

contrario de aquéllo (si harto nos solazara), el ataque de esa o de otra guisa o índole: ya que a todo ello ya le habíamos madrugado nosotros, a título de expertos catadores de veras y de mejor apertrechados o apercibidos para hacer de cabales perceptores o apreciadores y avaluadores advertidos de los nuestros propios personales yerros, culpas, dolamas, desatinos, desaguisados, caídas, hallazgos y ocasionales aciertos, no por ellos --por esas gentes chatas, romas, planas-- en jamás aprehendidos, maliciados o captados u olidos ni sospechados: pánfilos y torpes y escasos de pupila --y con anteojeras-- y de criterio --y con cartabones-- y de todo lo demás --que no sobra y que nos sobra (y *es probado*). La mera aparente suficiencia petulante, de prestado, --montada en zancos-- no es suficiente bagaje o equipo o munición (como no sea para cargarlo en los propios lomos, sobre la enjalma, oh próceres acémilas de recua, de reata! (Con perdón de la arriería).

De todos modos y maneras o de uno o de una, inmutables --en el Cuarto de El Búho-- permaneceremos, hieráticos, estáticos, extáticos, pensierosos, recoletos --y ausentes-- e indiferentes (en apariencia): más, mucho más insensatos que insensibles --y que puestos en censos--, más, mucho más sensitivos que sensatos e impasibles o esotéricos

o a quince cúbitos de la corteza telúrica. Estoicos después de cínicos. Férreos, herméticos, chapados, impermeables --si blándulos, si ingenuos, si candidotes, abiertos y sobresaturados--, sordos, ciegos y, antes que todo mudos (y no porque nos mordamos la lengua). En El Cuarto del Búho --desde hace siglos-- todas las noches bebe El Maestro, El Padre Búho Sofista, si no se embriagó ni se embriaga nunca, observa uno de los nuestros más *métome en todo* autobiógrafos de *pega*, el más estólido --por el momento-- de todos ellos. O casi nunca se embriaga: dósis no excesivas, mesuradas técnicamente --para evitar la apoplejía (créese)-- y siempre, casi siempre las mismas dósis, noche a noche, y entre las ocho y las doce de ellas. No le falta nunca ni el pretexto, ni el *amigo de vidrio* compañero ocasional o dentro de la nómina del Omnímodo Presidium.

Y entre las horas dichas, salvo imprevistos: a veces desde las siete --si ya ha obscurecido-- y hasta el próximo amanecer --si el sol madruga--: como que es entonces cuando se acendra la soledad --al véspero-- y más se agudiza y exaspera --al alba--, sin exteriorizarse, porque es ella tácita, señera, cejijunta. La bebida --la que escánciase en El Cuarto de El Búho-- (continúa el más ignaro de los nuestros aprendices autobiógrafos, que es, como casi todos ellos calumniador y fabulero) empléase sólo

en concepto o a título o con la calidad de cordial medicina y panacea: siguiendo las prácticas del, a juro, puritano, o su equivalente, Robinson Crussoe, el otro solitario y celebérrimo, de York y de Daniel De Foe. El, en la su ínsula o isla, solo o con su Viernes, nosotros en nuestra ínsula o bicoca también, solos, sin nuestro Miércoles. En nuestra insulilla: en el islote o el arrecife, en el cayo o bajío nuestro, mínimo. En el arrasado y arrecido Cuarto de El Búho y Zaquizamí del Soliloquero. En nuestro nicho y alcándara, así nominado --como de suso-- desde 1927 (y que viaja siempre con nosotros, en nuestra compañía, o nosotros con él o en él, como en el verso horaciano, parafrásticamente). Suponiendo que el Zaquizamí del Soliloquero y Cuarto de El Búho sean *ellas* (Quinto Horacio Flaco: *las penas se montan a la grupa y cabalgan con nosotros*). Pero no: en el caso nuestro no son las penas sino los simbólicos penates o las plumas que se nos han ido cayendo junto con el pelo. Mientras no se nos caiga el *penacho*!! No son pocos años de soledad los que nos hacen compañía. Olé! Caracoles y Cáspita! De soledad absoluta, así unitarios, así plurales. Solitarios desde hace medio siglo largo y nutrido, y, en El Cuarto de El Búho y Zaquizamí del Soliloquista, un poco más de las dos tercias del lapso dicho. Solitarios isloteños, metapsíquicos Robinsones, sin necesidad del naufragio espectacular ni truco ninguno otro u artificio, como en

el Crussoe de la fama, de York y de Maese Daniel De Foe. Este rico sabor a cenizas vegetales que tiene todo o casi todo. Cenizas de auténtica *madera de palo de árbol del monte* (según redundaba cierto quídam ex-amigote nuestro, en su afán de no dejar lugar a dudas ni a *quiproquos*). Cenizas de sándalo, de cedro, de roble, de norteñas coníferas, de palo-santo o del laurel apellidado *miércoles*. Como el fuego dizque todo lo purifica, lustral, podemos estar seguros de que está en capacidad de quitarle su peculiar relente o hedentina al dicho laurel copro-odorante (y que *huele y no a ámbar* como dícese de *oficio*) y de prestarle un aroma, un perfume de exquisita fragancia. De ése o de otro laurel las hojas coronaban y aún coronan --simbólicamente ahora o en certámenes bufos-- las frentes de los altos heliotropos marciales o anacreónticos, cesáreos o apolíneos. En veces, entreverándole al laurel los mirtos de Afrodita. Reléase, sí, no, *LA ARAÑA*, de Julio Flórez... y, lo que sigue, (del Soliloquio) se conocerá próximamente.

19 IX 1961

LXI

Disparaterío desde Estocolmo y siete séptimas de lo de cada vez: Reléase si no *LA ARAÑA* de Julio Flórez --para efectos de lo del lauro apolíneo principalmente o escúchesele recitar --el poema--, en grabación fonográfica acústica, a Felipe Lleras, al de antaño, al del período dantesco mejor que al del idem dantoniano, al Felipe del *LAURO CANDENTE*, al de antes de aterrizar o acuatizar en abstemio y enófobo (por poco tiempo) *LA ARAÑA*, si se quiere inquirir por las coronas de laurel y hoja-de-lata discernidas a los apolíneos vates portaliras de hace quindenios. Punto. Punto seguido. No siempre es calumniador total el nuestro autobiógrafo --ya sea el titular o el sucedáneo suyo o el de turno u ocasional y ad-hoc-- cuando parla del *néctar de dioses*, de semidioses y de míseros humanos de la gleba telúrica. Cuando parla del néctar destilado en alambique ni de los néctares otros que acendran y decantan y rectifican las abejuelas o las avispillas de la mente. En realidad no ha sido jamás el néctar, el néctar protéico, de innumerables nombres, ni lo es hoy, un mal compañero. No!, qué va! Ni para los demás. Pero particularmente para quienes tenemos el corazón saliéndosenos del pecho hirsuto, casi que en *la mano*, como a *flor de labio* siempre la escéptica sonrisa irónica. En la mano si --Maeses-- el corazón de estuco --como en la imperial diestra suya tenía Carlomagno

el de *la barba florida*, en bola, el crucificado Mundo. En la mano siniestra o zurda el corazón de cartón -piedra o de escayola, nosotros (que somos izquierdizantes: sin salirnos, empero, de nuestro reacio, incoercible individualismo no sólo esotérico, muy más nietzscheano que no de Mánchester --verbigracia-- que tánto abomina José Mar. Cómo así? A que nunca ni jamás nos entiendan --si ello les llegára a importar *un comino*--. Qué caracoles irían a entendernos, si se enterasen, por acaso, de aquesto, los afiliados o enfilados a alguna cualquiera secta, a credo alguno o comunión de multitudes o de centenares o de adocenadas trecenas? En 1931 se hizo un censo privado --el segundo-- en Colombia, y resultamos ser, por entonces, los Nihilistas declarados, meros tres: Ricardo Rendón Bravo, Fernando González Ochoa y Nosotros (el Lao Leo o Matías Aldecoa o Sergio Stepansky, para mentar persona). Y, los tres, del grupo de los PANIDAS del Aburrá. Nihilistas, sí. El otro nihilista de PANIDA, Teodomiro Isaza Jaramillo (Tisaza) había resuelto eliminarse en 1918. Nihilistas sí, nosotros. Y dentro de los --históricos--, tradicionales partidos en juego, liberales (de izquierda). Y liberales otrosí en el literal, en el virtual y en el explícito sentido de la voz, del nobilísimo vocablo. Pero muchísimo más en el recóndito u absconto o abstracto y universal sentido filosófico y biológico de la cosa en si: con el contenido

y la significación de libres libres. De librepensadores --anacronizamos?--, de libresensuales, de libertarios libérrimos, otrosí, de liberados deliberados, de libertinos aún --si os parece: y péteos o no--: fuera de todo conglomerado en función gregaria y en nuestro recatado rincón de filosofastros abúlicos, marginados, recoletos degustadores del tedio, del fastidio y del ocio señoriales (o aristos, en el sentido de excelencia). Nada de Superhombres ni de Supermanes --ni más nos faltaba!--. Hombres, homecillos, homúnculos meros, pero autónomos, no autómatas, muñecos dirigidos, no títeres ni marionetas del Retablo de ningún Maese Pedro o Perico de los Palotes. Meros hombres libres. Homecillos. Personas, no personajes ni personejas de paja, ni gentuza de recua o de trahílla o de mesnada o de montonera. No nunca --en ése plan-- ni jamás *las fichas de ajedrez de que nos trata Jayyám en los rubái del Rubayata.* Nosotros, Nos, Meser Ene Ene de Parapillo y Malafacha (para nombrar persona) somos, ahora, todavía, hoy, y seremos siempre el Nihilista (y el Aristo). Hasta que lo quiera Zéus Kronida o el mismísimo Kronos. Con nuestro asentimiento, mientras nos pete. Y amén (mejor acentuado: ámen).

Y un poco de Borgoña, Beremundo! No te parece? El Borgoña, tan conveniente para el romadizo como para el lumbago que en los últimos días se han servido hacernos compañía.Y tan grato al paladar. El Borgoña.

Y este rico sabor a cenizas vegetales. Rico sabor y olor tan deleitable de no minerales cenizas, de no cenizas intelectuales o cordiales. Continuamos, continuaremos escribiendo siempre tan al desgaire, a nuestro modo (si ese modo o manera o guisa es cosa de nos y si no habrémosla tomado en préstamo, a ignorandas, o apoderándonos de su usufructo y empleo --piratas involuntarios--: como ocurriérale al benemérito y muy conocido Monsieur Jourdain en cierta circunstancia a aquésta asimilable analógicamente). Y tal como hémoslo dicho, redicho, iterádolo y remachádolo, utilizamos algunas veces y no pocas la yuxtaposición libre, no sistematizada ni metódica, en frío, sino vívida, y (en un cierto sentido figurado incierto, dijéramos) --con menor frecuencia-- la superfetación, ocasionalmente --muy pocas veces, por prudencia--, y sólo cuando hémoslo juzgado oportuno, burlón, irónico o entretenido. O, apenas, drolático: cuando somos el Bufón postizo, mansueto, regocijado, que no el Sarcástico virulento. Llovemos --en seco, inefable Beremundo-- sobre mojado-- hipotético--.

Un poco de Borgoña, Beremundo! Releemos, remusgamos, repensamos (todo, en teoría, es eseíble: hasta que cogitemos!) y reescribimos, muy peones de pluma monologadores redundantes, pero no vamos a querer pretender patentar el procedimiento (a lo peor antiquísimo y en uso o ya en desuso desde cuando doña Upa o doña Urraca o don Opas o desde milenios de Adán y Eva, paradisíacamente analfabetos), que, a lo mejor --si nuevo-- no será ningún maravilloso descubrimiento o hallazgo fortuito, causal, de alta estrategia estilística pura (o estilográfica o grafoestilomaníaca terciadas de impurezas) pero si podrá ser --y éslo, recórcholis!-- una cómoda táctica subalterna --de sólo ejecución o artesanía-- muy práctica y de recurso: cuando se piensa muy lentamente --si se piensa, que ello suele acontecer-- y a trancos, entre tropezones y tartamudeos. No somos sino unos muy modestos o inmodestísimos obreros de artesanía, torpes, retocadores, sastres o zapateros remendones, enderezadores de propios entuertos, de propios y ajenos desaguisados y malfetrías, y, en más --o en menos--, abortados y fallidos u horros Aprendices de Brujo sin vocación ni dotes y fracasados nefelibatas en cierne o en botón, por fuera de icarinos segundones: como el original, caídos en tierra de bruces o por cuatros. Qué Clavileños! --Y no parlemos nunca más, en adelante, de Soledades

otras, ni de nuestra soledad minúscula propia --por lo demás superpoblada de éncias *(éncias)* reales, de entelequias y de pigmeoleónicas creaturas imaginarias o más o menos, y de la infinita y vacua legión de legiones de sosías y alteregos y otrosyóes (pluralizando a la gachapanda). No estamos hartos ni quejosos de ellas --las Soledades otras y la nuestra-- pero sí de estarlas mencionando en todo momento, a cada triqui-traque o buscapiés. Nada decimos, nada digamos de las ilustres ajenas Soledades: Ni quejosos ni hartos de la nuestra diminuta, ínfima, insignificante soledad. Nada de eso!!! Como si ella no hubiera sido siempre, no fuera hoy algo magnífico, mirífico, suntuoso, puro, elato. Dejémosla sí, tácitos, en su nicho y en sus sales, en sus hieles y en sus mieles agridulces o quier acérrimas. En su miel, en su hiel y en su sal iodada. Otras cosas son el lumbago y el romadizo: pasajeras cosas además, como frutos de la Estación aquésta, trastornada, asaz variable, tornátil y voluble, con altibajos de temperatura súbitos y frecuentes: caídas verticales de 26 a 2 grados sobre el cero de Celsius. Y otra cosa es nuestra antiquísima bronquitis prehistórica, epónima. Romadizo, bronquitis y lumbago, bronquitis y lumbago y romadizo. Paciencia y barajar, Apolodoro!!

Y para recobrar fuerzas y cobrar ánimo y humor actuantes, vamos a descansar un largo momento, a descansar de no hacer nada, de nunca haber hecho nada, pero nada: a bajarse de las hamacas y cuchetas y a *coger oficio*, vagabundetes sesteadores! Antes de emprender una otra labor de categoría hay que empezar a atender al despacho paulatino de la correspondencia epistolar en mora: la correspondencia no programática: un poquitín muy mucho descuidada por nuestros amanuenses estagiarios --por desidia-- y por nosotros, sin duda no sólo por lo mismo sino porque durante casi el tiempo transcurrido últimamente, entre bostezos, hemos estado ausentes. Ausentes. Ausentes de hecho en veces muy contadas --y muy referidas--, pero --las más-- ausentes de derecho, en sonámbulas fugas estratosféricas, o, más abajo, por las nubes, o soterrañas, por los subfondos y espeluncas psíquicos, metapsíquicos, patafísicos y sensoriales. Ausentes casi siempre los vetustos fantasmones ex-próceres que somos ogaño. Los próceres que fuimos cuando mocetones y aún después de muy maduros!. Supongamos --a ver qué resulta de ello-- que regresáramos ahora mismo de... De Nolandia? Que en este instante acabáramos de llegar --como úsase decir-- y que *borráramos con el codo* --como también suele recitarse-- alzándolo, verbigracia, a quince cúbitos, todo eso que llevamos parlado o garrapateado en torno de las nuestras muy

socorridas y socorredoras Ausencias-Pretexto, y en redor de las Ausencias de puras Veras, involuntarias --infraconscientes--, y que ya empiezan a inquietar, a sobresaltar y a preocupar al docto cuerpo colegiado de los psiquiatras del Equipo, al equipo de sabios psicópatas de la Horda y a la honorable horda expertísima de los psicasteniólogos afiliados --como el Equipo y como el Cuerpo dichos-- a la Trinca Emeritísima de los Hermanos Camaradas *JO-PE-CÓN*. Es decir: toda la Sacrosanta Trinca --en cuasi Plenum-- se inquieta, sobresalta y preocupa por lo dicho. Salvo --como es obvio-- el Omnímodo Presidium Soberano de Ella o sean los Ausentes mencionados. El Presidium: como quien dice, redice y subraya (y para no mentar persona): los Siete siempre Ausentes si presentes en Suecia. Llamados también los Siete Zafios de Necia o los Siete Poetas Reyes Vagos. Supongamos --pues-- que en este instante acabáramos de llegar, viniéramos de salir no sólo del Limbo sino también --por anticipado-- de la *Cuarentena* en que parece que nos iban a poner los mencionados grupos de pseudo-especialistas inquietados (y quietos), preocupados (y sin ocupaciones), sobresaltados (y al ras del piso) y más locos (y más locuaces) que nosotros los presuntos *pacientes* (impacientadísimos).

Beethoven. *CUARTETO NOVENO* por el ídem de cuerdas Parrenin. Pausa, entonces, durante treinta minutos. Y un poco de Coñac *al baño maría* o de María, para acariciar la gola y la bronquitis. El *CUARTETO NOVENO* transmitido por la Radio Sueca. Y luego (que se abrió el apetito) los tres a Rasumovsky --*SÉPTIMO, OCTAVO* y *NONO*-- ahora, por nuestra cuenta, en grabación, y a cargo del cuarteto Amadeus. Hasta luego y abur!, psiquiatras, psicópatas, psicoterapeutas y psicasteniólogos majaderanos sabihondos mondos! Y un otro Coñac antes, en y después de cada Cuarteto --como es lo natural y debido y protocolario--. (Y al *baño-maría* o de María para atemperar o templar la bronquitis tabacal, y, de paso, el lumbago y el romadizo, y complacer el gaznate de el Lao Leo, el mandamás de turno). Y, nuevamente, supongamos que regresáramos apenas ahora, por enésima primera vez. Que en este preciso instante acabáramos de apearnos de Clavileño.

Se Corta En Seco. Buenas, óptimas noches. Estamos en el llamado Otoño, cuya rima es madroño. Hasta pronto, Rahel, Fluria, Dahlia, Camargo, Abadía --por correspondencia--. Y Gracias, Alegría.

27 IX 1961

Karlavägen etthundrafemton. Olé!

LXII

Boletín facturado a ene manos desde Insula, a ochenta y tres kilómetros de Estocolmo --al Nordeste--, fuera ya de la península escandinava, pero en las sus aguas territoriales. Boletín remitido ahora desde allá, desde ese peñón basáltico en el Báltico batido por los vientos. Desde Ínsula donde pernoctamos las restantes del hebdémero y residimos de lleno los fines de semana, a partir del primero de septiembre. Creemos --y es muy de temer-- que ahora si se va a iniciar una época de suma actividad literaria intensificada y --para nos-- asaz interesante (que no para las demás gentes). Vamos ahora a dedicarnos a Insula, que no sólo es peñón basáltico --en el Báltico--, o granítico --en el piélago mítico-- sino que es también cifra sesámica, que es nombre epónimo, que es signo, símbolo y emblema, y nema y marca de una nueva incursión por predios que teníamos eriazos, como para gleras desérticas, inhóspites. Una nueva incursión y otra excursión baladí de nuestra fantasía inútil vagabunda. Vamos a darnos por una luenga temporada --Otoño e Invierno-- a Insula, tetradimensionalmente por ahora y mientras se presenten las dimensiones adicionales de rigor. Vamos a darnos a Insula: magüer yermo zahareño (como nosotros mismos) de peladas rocas primitivas, riscoso, ha de ser cármen y jardín versallesco adocenado y selvática floresta enmarañada,

Insula, hosca. Insula hosca fosca: arrecife máximo, señero, picacho de rocas vetustísimas, mondas, acariciado por procelas y huracanes y chubascos, bicoca monolítica en medio del piélago archipiélago otro, que no en el del ex-fiordo del Melaren. Insula, ya en el Báltico, si basáltico peñón, o dentro del ponto mítico, si arrecife granítico. Y si porfírico peñón en cualquier mar onírico soñado. Como gustéis, oh valvasores de segunda! Ínsula. Que además cumple otros oficios subalternos, como ya se verá. Ínsula: Pero antes de entrar en firme en el superno y elato laberinto altanero de Insula cenital: tornemos por un rato a lo en que íbamos o veníamos, pedestres: --De dónde estamos llegando siempre los Ausentes, de dónde, siempre en plan de estar llegando, si no arribamos, de veras, nunca? Si jamás, de parte alguna conocida llegamos, llegamos, siquiera una vez, definitivamente? De dónde estaremos llegando esta vez última --meseres-- o antepenúltima? De dónde diablos? Será de los Antípodas nuestros --que no de nadie otro, que no de nadie más-- (si no de nos) en esta ocasión también? De los antecos y de los periecos de nadie, de ninguno más --si no de nos-- y como cada vez que ello ocurre? De los antípodas, de los antecos, de los periecos de Egolandia, de Leolandia, de Beremundia, de Gaspardocia, de Nolandia nívea o de Nihilocia?. Nunca nada se sabe, por ventura. Todo siempre se ignora, por suerte (o por azar).

Para dejar las cosas claras netas --según nuestra inveterada costumbre-- en su punto y nivel y sazón y ambiente, oh Architriclinios de la Ortodoxia!!, declaramos: somos nosotros --confesión de boca-- tan ególatras, casi, como tan Leófobos, pero no tánto --ni lo uno ni lo otro-- como (en todo momento y oportunidad y ocasión y estación y situación) nihilociosos y nonadafacientes superabúlicos graduados, parangones de la apatía, la negligencia y la ignavia señoriales. Leólatras sumamente irreverentes y Egófobos --ma non troppo--: un poco tibios, como tales. Simultáneamente --en dos planos-- o alternando (según el capricho), el humor, la *real gana* voluble, la drasticidad severísima o la más concesora de las complacencias. Ególatras. Egófobos. Leófobos. Leólatras. Veces por fas, veces por nefas. Para bien o para mal y peor y de acuerdo con Paul Léautaud: (*il n'y a que moi qui m'interesse*, no pluralizando aquí ficticiamente). Disparatada, tergiversada línea irreal asintótica somos,--a rebours--, de esa doble, riscosa o muelle, curva ideal mixtificada aquí, y que, sospéchase, como que en el infinito se toca, matemática, y nos toca (así creíase antes de Einstein): y en la real, pedestre, práctica rutinaria, somos humildes paralelas lelas de la inherente involuntaria dualidad hipotética o certísima. Paralelas lelas a babor y a estribor de Nos --claro!--, hacia el zenit y hacia el Nadir de Nos --obvio!--,

y quizá hacia atrás y hacia adelante de Nos --seguro!--. De Nos, sí: de Nos --magüer mínimos--, Centro, Epicentro, Infracentro y Ex-Centro egocéntrico y excéntrico. Recórcholis! De nos, sonrientes, indiferentes, displiscentes, irónicos, sardónicos, escéticos, sarcásticos, dicásticos, cínicos --si estóicos--, heróicos --y ecoicos-- veedores (y miopes y precataránticos), veedores --no expectantes curiosos, qué vá!-- del espectaculillo cuotidiano desmandibulante. (Con perdón de los *altos heliotropos* si barbarizamos). Que, a la fin y postre la tergiversada asíntota --talvez por carambola-- nos atañe, que, acaso, es a nos atingente y que --empero-- no nos tañe o nos roza ni nos conmueve una décima de tris. Lo que estamos por avisar y a son de banda y por bando y con pregonero (o jefe de relaciones públicas). Y de adehala: Todos estos datos, amén de todo género de informaciones ulteriores, aun nonatas, se los suministraremos como ahora se los suministramos, graciosa, gratuitamente, a ufo, y a todos los otros --habidos y por haber-- Ene Enes de Parapillo y Entrambasaguastibias de la Hispanidad desueta obsoleta o de la Criollidad mansueta. Por de contado --oh valvasores y pecheros!--, con la autorización del Archisinagogo y Adón de los Adones y Mandamás, el beneplácito del Omnímodo Presidium en Plénum y del Lao Leo, su Secretario Ejecutivo, y ante la sorpresa bobalicona del estupefacto Serapio Alipio

Falopio, de Soplaviento, huésped ahora --aquéste último, y no invitado-- de los *JO-PE-CÓN* y --desde mañana, a la hora prima-- del Lacertorio que hemos instalado en Insula. Huésped de paso. De paso de ambladura? O de paso a *paso de difunto montañero* que no *a paso de vencedores*. Este huésped inesperado nos fué remitido, como expreso recomendado --a debe--, desde el Nosocomio de Pácora --Norte de Caldas-- dizque por orden o insinuación o consejo del *CALVINO DE PORE O DE MERMITA* o sea *EL AGUADEÑO* de *EL AUTOMÁTICO*. Llegó Serapio a la Sede anteayer *sin novedad en el frente* ni en el envés y sin la brújula de marras (y sin la bitácora, otrosí: como dice el anejir, *bitácora nunca hubo*). Llegó a la Sede anteayer Alipio y será transportado o trasladado al mentado Lacertorio de Ínsula. De manera notoria y asaz alarmante adviértese --por el más cegatón aún-- que Ínsula está superpoblándose. El Bermejal de la Villa con todos sus *señores Uribes* se le quedó en *palotes* a nuestro *comodín*. Porque Insula es, por terceras partes, Mansión Lauta de Reposo, para nosotros los sanos y lozanos magüer madurones, Sanatorio de Orates o en vísperas de tales, para nosotros también, los idos y revenidos o a ello propensos, y Lazareto (como lugar de cuarentena) para lagartos raizales o forasteros en observación o listos ya para *el arrastre*. Insula asila, entonces, no sólo a los cuerdos y a los presuntos orates de la Trinca --que somos, unos y otros, Legión-- sino

también (con el propósito profiláctico que sabemos) a todo locuaz loco o locato o turulato forastero o raizal que pasa por El Cuarto de El Búho y perturba las nuestras vespertinas y nocturnas soledades taciturnas y los nuestros señeros, severos, hueros silencios únicos y elatos. Ínsula es, entonces --aparte de lo que planeábamos y soñábamos y engendraremos--prolongación, sucursal y dependencia de la Bicoca metropolitana y Sede oficial y residencia aparente de la trinca, y cumple --así también, cuando es del caso--como provisional o supletorio lugar de confinamiento del lacertorio ominoso puesto en *cuarentena*. El quídam miembro de la nómina o lagartaje puesto en cuarentena --luego de minucioso chequeo-- pasa al Sanatorio de Orates si es hallado digno (es decir, si su chifladura es interesante), a la Mansión de Reposo (por excepción, si parece poder ser de los nuestros) o a las llamadas *tinieblas exteriores!* Abur, buen lagarto! Y buen viento constante en la popa!. --Maese Bogislao está al frente de la Mansión de Reposo, y harto bien que lo merece! Beremundo el Lelo, idem de idem del Sanatorio de Orates. Y Abdenagodonozor del Lazareto o Lacertorio o Limbo. Ellos dirán hoy o mañana dónde acomodan a Serapio Alipio Falopio y Bedoya, de Soplaviento. Recomendado como está por *CALVINO EL DE PORE O DE MERMITA*, llamado el *AGUADITA*, y por el vetusto Palamedes, del Camellón de Guanteros, Falopio puede ser tenido como un miembro posible

(aspirante) de la Trinca, quizá vaya al Sanatorio de Orates y no al *coso* de los lacertos. Buena pró le haga al homobono de Serapio Alipio Falopio, de Soplaviento, la compañía de los treinta y siete presuntos orates de la Caterva --allá en observación-- y el alejamiento de los Ene menos Uno lagartos forasteros y domésticos del Lazaretillo de marras. Con el arribo de Falopio como miembro posible de la Caterva o Trinca puede afirmarse que ya se estableció en firme la paridad entre los asilados socios del *JO-PE-CÓN*, que antes de su ingreso condicional no existía: pues la mitad más uno dellos, los antiguos, son *liborinos* y los otros *cargamantos*, como el pánfilo de Alipio. Justo es que descansemos ahora un poco de la hórrida cacografía y nos dediquemos a las lecturas edificantes --a contrapelo-- y a las otras obrejas segundonas.

Como dice Paul Léautaud: *nada enseña el escribir bien como la lectura de los malos escritores...*: Releámosnos, entonces! A releernos! garrapateadores majaderanos!

Nunca hemos logrado explicarnos el caso de Mayarit. El caso absurdo y dos veces repetido de la narigona Mayarit. Y caso único, insólito, en casi o sin el casi medio siglo de experiencias del jaez. Pero esto y lo que iba a seguir pertenece por entero a otra suerte

de historias que todavía tenemos pensado el si las referir o las celar. No nos salgamos de Insula. De la Historia esquemática de Ínsula, en la que apenas estamos en plan de ir penetrando. Ínsula! Además de la Barataria, hubo otra Insula antaño, cuando mediaban las terceras mocedades, de la cual *ÍNSULA* corre publicado un fragmento no tan breve. El resto de ese ingente poema, de ese caótico engendro, despareció con otros papelotes manuscriptos en alguna asechanza nocturna. El resto: de tres a siete fragmentos más, cuya pérdida nos hizo desistir de la prosecución del bárbaro poema informe o disforme y no poco sino muy esotérico. *ÍNSULA*, esta de ogaño, es muy otra ÍNSULA que --a lo peor-- también parará en poema, después de servirnos de Mansión de Reposo e Invernáculo, de Sanatorio de Orates y Seminario de Lelos, de Lazareto para lagartos en cuarentena..., y de *Comodín*. Aqueste nuestro viejo maestro de antaño --ya difunto-- y ahora tan releído compañero de soledades (como otrora en los juveniles años).

De otrora y de ahora --y no precisamente de asohora-- nos narra en libráculo cuasi antológico: *Yo me levanto --como todo el mundo-- por la mañana, pero es por la tarde cuando yo me despierto*. Y a nosotros nos ocurre lo propio, lo mismo que a Paul Léautaud, a quien seguiremos citando (entrecomillándolo).

Pero esta vez, para nosotros casi que es ya la noche vencida. No obstante, despertémos ahora --agora apenas--, Lao Leo, y supongamos que es aún temprano, que es la tarde todavía, la tarde que se inicia.

Salud! oh Serapiones, Spiridiones y Adonetes sitibundos! Buenas noches, los pocos fideles.

10 X 1961

LXIII

Boletín facturado en pandilla desde el arrecife centinela de Ínsula: porque instalamos allí, a pocas brazadas del peñón, una avanzadilla-escritorio provisional. Esta es, pues, otra Epístola o quasi, trasnochada, de las de Ínsula o sus vecindades. Proveniente, entonces, de ese Reformatorio de Poetas Mal-arrepentidos (o por arrepentirse o no: en vías de obrar por ello así o asá, muy de mala gana y peores modos). Como no hemos vuelto a tener noticias de allá, del Altiplano Andino y ni siquiera de la Hachejotaceká, descuidamos ahora más que otrora el hebdomadario garrapateo corresponsalicio barajustado. Escribir nadería arreo y sólo como para descansar de no hacer o contrahacer cosa ninguna, es apenas la cuarta opción o alternativa entre las de primera categoría. La número Uno A de todas ellas las dichas es la contemplación pura, el éxtasis elatísimo,

el pulquérrimo nirvana total, adamantino: en el rincón de sombras, el sillón, en el sillón de velludo gríseo, velludo también, a su turno, el Fantasmón descarnado o escarnecido, casi desnudo, viringo, el ex-Vikingo. Envuelto en su batín zinzolín de seda cruda, fumando, en evasión, el viejo Buda. En el sillón o en la cama, en el diván o la cucheta, contemplativo, el bonachón Gautama. La alternativa u opción segundona dentro de la serie prima: en la otomana o en la poltrona leer a saltos y sobresaltos obrecillas de las de fácil digestión, generadoras del bostezo, o releer por enésima vez aquellas obras que ya nos sabíamos *de corrido* desde antes de Bolombolo. La opción tercera --silencio!--, nos la reservamos y mantendremos oculta. La cuarta alternativa u opción y última de las mentadas de la clase Alfa y antepenúltima de la séptima que es la penúltima de toda la Novena de opciones o alternativas, --es la ya espetada: descansar, afanosos, del fatigante no-hacer, escribiendo, al desgaire, naderías de viento *sin rima ni razón, sin tón ni són*, sonsón o sonsonete. Las tres opciones o alternativas reveladas sumariamente, obran --claro-- con un suntuoso fondo musical, así como todas las otras, las en reserva y sigilo transitorios o perdurables. Qué haríamos, sin la Música, los desterrados, huéspedes de la Soledad y del Silencio y de la Mudez? Preguntarémoslo a las Constelaciones.

La más bella de las juventudes es la juventud del espíritu, cuando ya no se es joven. Según el Evangelio del día (el Evangelio de Paul Léautaud). El Evangelio del viejo vagabundo perezoso --para escribir--: Este laborador desidioso, junto con su compañero Adolphe van Bever, descubrió para nos o nos hizo el descubrimiento de la *POESÍA FRANCESA MODERNA* (moderna entonces), a principios de este siglo sesentón, caduco (y que tendría en ese cuando, cuando conocimos dicha *ANTOLOGÍA*, sus doce o trece años mocetones y lozanos). Paul Léautaud, Adolphe van Bever y el Maestro Abel Farina, nos la descubrieron e hicieron conocer: la Poesía Francesa mentada, y el último de los dichos, Farina --además-- a Edgar Allan Poe (no Restrepo). Así como Efe Gómez a Federico Nietzsche (desde años antes) y a su tocayo don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas --a quien Quico amó tánto como Ñito Restrepo, de Concordia-- y a Quinto Horacio Flaco (a aquéste indirectamente: por virtud de un ejemplar de obras suyas vertidas al castellano que Quico de *EL PICACHO* dedicó a de Greiff (don Luis) *de ojo límpido y azul*). A don Luis, nuestro padre, quien (a su turno) hiciéranos conocer, amar y admirar, desde casi niños, a los clásicos y románticos criollos y españoles y de otras zonas, y a Flaubert, Balzac, Stendhal, Zola, Dostoyévski, Turguéñev y Tolstoi. A Tolstoi, cuyo nombre --por el conde -muyík-- llevamos de pila, junto con el del *poverello*

de Asís. Oh! Y no olvidemos a Montaigne, Molière, Rabelais, Shakespeare, Rousseau, Voltaire, Goethe, Schiller, Byron, Heine y Hugo (sin *helás!).*

Yo no soy distrayente (entretenedor, digamos): tengo en exceso el hábito del monólogo interior. (Otra vez citamos al mismo malicioso y maligno amigote, que en estos días y noches nos ha vuelto a prestar su asistencia y compañía: quizá lo volvamos a citar). Nosotros tampoco lo somos (distraedores, divertentes o entretenientes: aunque si distraídos e idos y entretenidos por nuestra cuenta y para nuestro gasto) y --en buena parte-- por lo *mismo* o sea por el hábito soliloqueante y monologador interno y --hélas!--exteriorizado con frecuencia (y en verso o en prosa, y, de vez en vez, poética o antipoéticamente). Peores cosas habremos hecho, deliberadamente o sin pretenderlo. Y sigamos, prosigamos, insistamos, compañeros virtuales o de carne y hueso, matando el tiempo, matándolo meticulosa, refinadamente, como antaño lo hacíamos --un poco a la diabla--con nuestro cómplice real o ficción fantasiosa Maese Matías Aldecoa, sin darnos de ello clara cuenta (ni el Tiempo, ni Aldecoa, ni nosotros) --según murmúrase aún--: anestesiándolo y anestesiándonos previamente con los opios y filtros de nuestras pseudo-poéticas amapolas y con nuestros pases magnéticos atrapa-moscardones (aunque, si no de muleta, si de

castigo los pases charlatanescos). Y prosigamos matando el tiempo: así mismo como el nos va matando. Y aquí del *conde Claros* o de Maese don Obvio el Transparente! Mera, mera reciprocidad, Abdenagodonozor: el consagrado *dando y dando* tan equitativo y cabal, Apolodoro caviloso, rezongador! Volviendo a Insula: Insula no es una cuarta o quinta fábrica de crepúsculos con arreboles (y gárrulas y raudas gaviotas en ronda, de yapa!), ni un sexto obrador y taller de *ideas de prestado* para soplapitos eméritos y afines y similares, ni un séptimo seminario o almácigo de *lugares comunes, de frases hechas --en serie-- y de locuciones prefabricadas,* al uso de la papanatez sabihonda oronda grafomaníaca en quiebra --no simulada-- y de los dados al simulacro, suficientes cuanto escasos y fallidos. Ínsula es --pasmáos, oh pasmarotes! oh cartógrafos descartados nada cartesianos!--, un muy altanero peñasco de hastío, ignoto, hirsuto, en bruto, hosco, señero, cimero, vertical, dentro un plácido mar del norte, cuasi interior (como el monólogo del soliloquador), mansueto al parecer, angosto, nebuloso, y olvidado y recoleto: mejor que dentro un mar --Polidoro-- Ínsula está dentro un doblado golfo, dentro un ex-fiordo dilatado, mediterráneo --más no tan de sosiego ni apacible: que en procelas es rico y no nada ellas protocolarias y meramente decorativas. En ese angosto mar, o par de brazos de mar o ex-fiordo escandinavo, periclitó y a

pique fuése, hace ya lustros, el pirático bajel de Harald el Obscuro, o hace apenas un rato. Hasta la fantástica, paradójica --siempre en carena, la menguada, o al pairo--, hasta la mitológica y absurda nao Hiperetusa, allí naufraga, zozobra y clava el pico y mascarón de proa, y el galeón corsario el más curtido y veterano, se vá en picada el muy buzo si de narices o por cuatros, si de popa, y hasta el fondo abisal. (Nada abisal, que no es asaz profundo el Báltico, Lao Leo optimista!). El Báltico es somero y poco salado, dicen. Ínsula está más acá de los Vientos insaculados, celados, resguardados, metidos, aprisionados en la brújula. Más allá --y cuánto!-- de los libres Vientos, ya salidos, en fuga, de su caja de Pandora. Delante a la cortina de brumas opalinas que cierra y concluye y que divide el nominado *horizonte* (inexistente entelequia hipotética): detrás del *horizonte* está la incógnita recóndita Nolandia sortílega --que no mencionaron ni Estrabón ni Tolomeo ni don José María Mesa Jaramillo (así nos lo aseguran Beremundo y Palamedes, Mandricardo y Apolodoro, los nuestros muy eruditos confrades asesores). Ínsula de sílex o de granito. Cíñenla, circúndanla, centinelas arrecifes subalternos. (En uno de ellos, bajo toldas, instalamos nuestro escritorio provisional). Ínsula, bastión acantilado, hosco, señero, vertical, híspido, ríspido. Insula, bicoca inaccesible. Ínsula, Bastilla inabordable, indestructible. Nos dejó, nos apeó en ella el icarino

dedalida Clavileño --ya en sus últimos trotes estratosféricos--. ¡Abur, oh Clavileño matalón! Ínsula (tarde es ya, compañeros. Y será entonces dejar para mañana la prosecución, si continuamos). Pero no fué así, camaradas: cuando íbamos a ponernos en ello miramos el horologio mural: ya iban a ser las doce de la noche y minutos..., del siguiente día... Ergo: No será mañana tampoco (día dizque de *LA RAZA* o sea el cacareadísimo Doce de Octubre de Maese Cristóforo Colombo y de las Carabelas). Será un otro mañana entonces: por ventura o malventura abundan y redundan los mañanas. *EL DÍA DE LA RAZA!* Recórcholis! (El Día benemérito de la Raza según los belitres de la fatua Hispanidad y según los pitres de la sub-vasalla Criollidad...! Miércoles!). *EL DÍA DE LA RAZA* no será tampoco el de escribir epistolillas... epistolillas corresponsalezcas, que durante ése día parece que vamos a dialogar con Pepe Mexía (Félix Mejía Arango, arquitecto y Senador o José Félix de Mexid, delineador abstracto o Cornelio Rufo Pino, tatarachozno del Cid, de Mio Cid, y poeta eglógico --cuando *PANIDA*--) Y de lo que José Félix y nosotros dialoguemos seguro que algo se sabrá, si, cómo nó! Pasaremos un comunicado. De ello sí se sabrá, más o menos como de todo y en términos y formas y fórmulas tales. Hétenos ya en el Doce de Octubre matinal: apenas está amaneciendo (y el diálogo será nocturno mejor que vespertino --si crepuscular--:

pero no antelucano). Pobre Cristóforo Colombo! Pobre Almirante del Mar Océano! Pobre Rodrigo de Triana! Pobre Juan de la Cosa! (No estaba con ellos Juan de la Cosa, Palamedes?). Cuántos discursos, helás! Y los mismos de cada aniversario a partir de 1493 (como ha de constar en algún Archivo de Indias). Juan Sin Tierra el Mayor murió reumático (apúntame al oído Peransúlez, consueta) lejos de su soñado latifundio ideal, irreal:nunca fuera, jamás, terrateniente el Cegatón, señor de su bronquitis, su lumbago, (su artritis) y su gota (y de la su letargo --encefalítis). Terrateniente nunca, Juan Sin Tierra el Mayor, anastigmático, paradojo, flemático, enigmático --complejo y circunflejo-- y antipático. Aquéste, el Máximo si mínimo, luego de platicar con don Abundio --su notario-- salió por la tangente más vecina (no dió con la secante): pasó al Farniente Eterno Juan Sin Tierra el Mayor, el problemático protoquídam, el ente protonulo, discípulo, el peor, de Fray Gerundio, de Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes, grafómano ejemplar, sin émulo oponente --que sépase-- a la vista --aparente--. A la falta de vista de los perdidos recegatones que, nos, estamos estando, y de nos, no nada notorios ni desconocidos gerundianizantes. (O de nos, malos Narcisos no lacustres ni especulares ni espectaculares sino cataráctios premiltónicos, prehoméricos y no ya dormitantes sino durmientes y roncadores

y quitasueños fanfarrones sin raigambre). Muy pocas ganas malditas de escribir, Maese Bogislao, por el momento, y ni siquiera por lo que muy bien sabemos: por descansar de nada hacer o por nos inhibir de cogitar, unos instantes.

Quizá, y cambiando el artilugio estilográfico por otro ese si fluyente y luego de escuchar --programa de la Radio Sueca-- a Mozart y a Brahms, escribamos una docena de renglones mucho más que inconexos, poco menos que totalmente absurdos engendros de la insensatez madura ya para el Conservatorio de Orates, sito en Insula, a quince brazas del arrecife-escritorio. Abur!!!

24 X 1961

Mandamos esto por no dejar: como en el cuento de Efe Gómez y las guayabas y el Obispo: *si se las iban a comer los marranos* (estaban en vía de podrirse) *que se las coma su Ilustrísima*.

LXIV

Desde *LA BICOCA* minifundio sito posiblemente en Estocolmo. Hemos estado, muchos días y vésperos, no en éxtasis mas sí estáticos, callados, quietos, como los viejos búhos de la añeja *BALADA*, en fila, lelos y paralelos, sobre el esquematizado, esquelético chamizo del hiperbóreo chopo calvo hipotético. Si. De todas veras (no son tántas las veras!) --contemplativos Budas, los estupefactos Búhos-Paralelos, casi tan bobos pájaros como los ambulantes, turísticos Pingüinos de una *FARSA* vetusta--. Quizá algún día --al amanecer de una intérmina noche de cándidas nieves y de negruras de antracita-- nos dé la gana de empezar a querer escribir la historia, sin prolijos detalles, en compendio sucinto (ad usum delphinorum) --boceto, esquema, esbozo--, o muy en extenso, rehenchida, minuciosa, la historia del pobre hombre de marras, del zutano de José Homecillo, de maese José Homecillo el Perencejo. Del desgalgado de las cimeras nubes y de más arriba, del apeado de su rocín, del *caído del zarzo* --y por cuaternas, por cuatros o de cabo a rabo--como el dedalida desalado de su artilugio. Tragicómica, bufo-esquiliana, molieresca en verdad la historiecilla, la historieta o el ingente cronicón de Maese José Homecillo, de Calahorra, de Sepulturas de Ochalí o de Encalichada. Cómo se pierde el redundante plúmbeo tiempo en nimiedades sin

enjundia. Cómo se ganan los contados instantes --adamantinos-- en idénticas --tales por cuales-- naderías! Nihíl! Nada! Cero a la enésima potencia!

Zoltan Kodaly y su *SINFONÍA* de 1961, cuando sus setenta y nueve años resuena, cánta aún en nuestros oídos-caracolas! Pausa, escribano. Punto, amanuense, para *referencia* o *mojón*, si volvemos a ello. Para ubicar, situar *la cosa* ambientalmente *por memoria*, si se reinician las memorias futuras de Alcandro, discípulo nuestro: de cuyas memorias es mero episodio la Historieta de José Homecillo. *BALADAS* de Carl Loewe: entre ellas *ERLKÖNIG,* casi tan grande como la de Franz Peter Schubert.

Escribiésemos, oh Númenes pacientísimos! --decíamos al finalizar la anterior andanada de mero viento--, cada día, la consabida docena de renglones interlineados, mucho más que inconexos --en progresión-- cada vez, poco menos que totalmente absurdos engendros teratológicos --en todo instante-- de la insesatez post-graduada y especializándose, madura ya --hace rato-- para ingresar al Conservatorio de Orates de primera y Sorbona Decana de Revenidos del Meollo --integrales--: sitos --entrambos Manicomios-- en Ínsula. Más exactamente a quince brazas --flat-- de Ínsula, en el arrecife Alfa --de la Lira-- o sea el arrecife-escritorio provisional en donde

actuamos por manera transitoria. Donde actuaremos agora mesmo, luego de escuchar (la música es nuestra evasión principalísima!) a Mozart y a Brahms, en programa de la Radio Sueca local, y --en programa vivo-- a Beremundo el Consueta de turno, copa a copa, codos en alto, y jeta a jeta. Abur! Abur! Oh Númenes! --por un rato--. Que el bueno de Beremundo harto es locuaz, con o sin copas, muy dado a los relatos interminables: más ahora, carente de mesteres y oficios y señor de sus Ocios. Como todo se ha ido y se vá y seguirá yéndose no sólo en música de parolas y de ventolera, hace poco rato (después del que perdimos con Beremundo), luego de dormitar abstraídos y de cesar en la escribanía, escuchamos un programilla *doméstico* --muy casero--a base de nuestra mínima, ecléctica, arbitraria, sintética *discotequilla* anárquica, muy funcional: sí, Meseres! sí, Madonas y Doninas y Entelequias! Y esa vez nos le escapamos a Monteverdi (y a Carlo Gesualdo y a los Gabrieli) y escuchamos lo que hay y queda de la *DÉCIMA SINFONÍA* del para nos --los setenta y siete de la Trinca-- (desalumbrados, legos, laicos, oblatos *in-albis*) --aunque no poco sino harto aficionadetes-- dilectísimo Gustav Mahler, Musageta, cuya magra estampa física, --la figura emaciada, burilada-- nos hace siempre pensar en la ascética del *HERMANO LEOPOLDO*, del poeta lontano Leopoldo de la Rosa. Vímosle así en el Café de la Paz, calle 12, Bogotá,

(1918?) y en México, (1945?). Lo que escuchamos de la *SINFONÍA DÉCIMA* y Mútila de Mahler, el otro *RUISEÑOR JUDÍO*, en el cubículo citadino y Sede, que no ahora en Insula ni en el arrecife donde no hay calefacción, viene a ser, según creemos entender, una revisión y reconstrucción --dícennos-- de dos de los cinco movimientos planeados y aún bosquejados por el romántico titanida. Reconstrucción y revisión, de la obra trunca, hechas por Otto Jakl, discípulo de Alban Berg, entendemos que con intervención de Ernst Krenek. Así será, Valvasores! El primer movimiento de la interminada *SINFONÍA* postrimera mahleriana, dá la impresión de lo ya desde antes concluso, sin revisión ni reconstrucción ajenas. Sea ello como ello sea, nos dá esa sensación, oh sabidores! Muy breve el segundo tranco de la trunca --quizá el tercero o, sin quizás el tercero de la obra proyectada-- movimiento aqueste que continúa y --helás!-- da finalización a esta otra célebre *INCONCLUSA*. (Y, ésta, sí, de todas veras: que la de Schubert no lo parece, no obstante trazas de un posible *Scherzo*). No es así, Capelmaestre Claudio Monteflavo? Así es, Lao, Leo: y continuemos dándonos a la Música, arréo, ya que la Poesía nos dejó de su mano, según parece. Música, Maestro!!! Por consiguiente ahora como que, y no sólo para hacer por matar el tiempo ni apenas para intentar adormecer el espíritu caviloso, sino --además-- para complacer a Monteflavo, vamos a oír muy atentos --todo cabe en

lo eseíble-- y sumamente devotos --musicalmente, entiéndese-- el *STABAT MATER*, opus 53, de Karol Szymanowski. A la maravilla interprétanlo los Solistas y Coros --de valía-- y la Orquesta Sinfónica de Colonia, sobre el Rhin. Dirige Bogo Leskovic. --Que nos petó bastante la Obra!--. De nos no antes conocida, lo que no es de extrañar. Y escuchamos otras músicas: entre otras, cincuenta minutos de música China: de cuando la Opera China se presentó en Paris, en el Teatro Sarah Bernhard, en 1955. Ya conocíamos la Opera China, en Pekin, en Suchou, en Shanghai (1958) y en Stockholm (1959) (1960?). Datos para Camargo y Matallana.

Una copeja de cognac, Apolodoro!, con el beneplácito o sin él, o con el refunfuño del abstemio y enófobo Adón de los Adones Supremo y de su acólito y Alter Ego de turno --maese Perengano, de *LAS AGUAS*, mientras llega la hora de que nos platiquen y joroben los de la Radio --y en sueco!-- acerca de Mexico, de los Aztecas y de los Mayas, de don Porfirio y de los cuates. Algo se pesca! (Por lo menos una otitis).

Pero nada tan peregrinamente divertido --Camargo, Marimén, Abadía, Fluria, Joby y Amalasunta y Ene -Ene-- como la versión de antenoche (en Sueco del Sur) del *Ça irá* francés, revolucionario, de cuando la Epónima Revolución. Acabáramos! Recórcholis! Atiza! Miércoles de Cuaresma en Ganga! Bocas de la Ceniza! Recambronne! Mordecai! *Caros amigos! Queridos* our dears*!:* con ese hiperbóreo machacante, luterano *Ça irá!* --en sueco de Scone-- no se hubiera ido a ninguna parte, *a ningún Pereira*, en seguida de la *toma de la Bastilla*, sino a la mismísima *quinta porra* o al *badajo*! (La toma de la Bastilla de Paris de Francia, que no la de Medellín, puente de Junín, que nosotros los *Panidas* nos *tomamos* o bebimos antaño, a cada triqui-traque). Lo dicho. Y lo hecho y vuelto a hacer posteriormente. Otra copeja colmada de cognac, Apolodoro olvidadizo! Haciendo comparaciones fonéticas: Después de todo el áspero y cascajoso idioma antioqueño --*careándolo* con aquéste-- suena y resuena, ecoico, asaz sabrosamente (por lo que de él, en los antípodas de Guarne o Mazo, recordamos todavía --que lo recordaremos siempre, siempre montañeros paisas--). En alguna lontana época lo parlábamos (ahora *no hay con quién*), el antioqueño raizal, puro, de *todo el maíz* --y algo de fríjoles liborinos o cargamantos y de panela, de carne *pisada* y de aguardiente-- con suma propiedad y galanura, sumo donaire malicioso apicarado y con qué

desparpajo atrevidísimo. Sin duda alguna. (En nuestra propia y en concepto de Fray Tomás de la Carrasca, de Santo Domingo, de Ñito Restrepo y de Salvo Ruiz, del puro *plan* de Concordia, de Quico Gómez, de Fredonia, de Januario Henao y Obdulio Palacio, de no sé dónde, de Tomás Oziel Eastman y de mi General el *NEGRO* Ramón Marín, de Marmato entrambos, y de *MARÍA-LUZ*, la de la *venta serrana* de la *OTRA-MINA*, por Titiribí: *pero cómo habla de bien el antioqueño éste Míster!...*). (Nosotros mesmos éramos ese Mister, el *MISTER GRAY de Bolombolo* por más señas, y --por más señas-- barbitaheño, mocetón y libre).

Ya lo dijimos (o no lo habremos dicho todavía, Palamedes?) haber puesto en el toca-discos un par de obras otras de Zoltan Kodaly*: NOCHE DE ESTÍO (FANTASÍA PARA ORQUESTA)* de 1929 (esta segunda versión de una obra juvenil), y *CONCIERTO PARA ORQUESTA*, de 1939. (Filarmonía de Budapest. Dirige el Autor). Ambas obras fueron de nuestro gusto (apesar de no ser --por lo dicho-- tan recientes, eran, para nos --legos aficionadetes rasos-- desconocidas hasta aquéste momento). Nunca es tarde, vejestoriedades! Todavía es temprano, caducos, valetudinarios compañeros! Aún sobra tiempo! (Y que lo digamos nosotros que nunca hemos sabido cómo emplearlo.) --Especialmente en las épocas de desempleo--.

No es exacto, Beremundo? Muchos mesteres... Ningún oficio...

Y ya se está aproximando (según el horologio mural) la hora de empezar el Diálogo con Maese Pepe Mexía. (Y hoy, que hace treinta años de la muerte de Rendón, del hermano Ricardo). Conforme a lo previsto nos queda este resto de semana o de mes, ya en las últimas, apenas. Pero no dialogaremos los *PANIDAS* primeramente ni principalmente y acaso de manera incidental en torno a los editores Pichones de Carrasquilla o a los pseudo-pichones de editores de agarre. (Renglones censurados transitoriamente) Oxte! Nada entonces en torno de miserias semejantes, a personillas de ése jaez, sino, como Pepe Mexía lo desea, alredor de los Hermanos *PANIDAS* --no logreros en quiebra (propias o impropios quebradillos) sino Candidotes perennes, en auge (pero sin Jardín, que no somos ni somortas), y que íbamos a ser Catorce pero que, a postremas fuimos sólo Trece, como que antes de la aparición de la sonada y flamante cuanto paupérrima y efímera Revistilla murió Gabriel Uribe Márquez --primo hermano y hermano nuestro--. Y de los Trece mozalbetes que irrumpimos entonces candidotes, quedamos, somos ahora meros Seis los supérstites añosos: Viejos los Seis, viejos, si, como el Mundo y ño Raimundo, pero siempre en nuestras y en nuestros Trece. En 1906 --digamos y si no fallamos,

de amnésicos-- y por el muy típico barrio candelario de *GUANTEROS*... Y así principiaría la introducción, no al diálogo en torno a *PANIDA*, sino al previo conocimiento de varios de los futuros integrantes del grupetto. Porque desde 1906 empezamos a ser camaradas Pepe, Mora Vásquez y nosotros, que vivíamos entre *GUANTEROS, LA SOLITARIA* y *EL PALO*, cerca de *MATURÍN*... Así principiaría y talvez principiará el *DIÁLOGO EN TORNO A PANIDA*, en que intervendremos, en esta vez Pepe Mexía y nosotros. Y nosotros por boca y péñola del decano del clan *JOPECÓN*, el de antaño Leo Legris, Maese Leo, llamado luego el Lao, desde que anduvo por Catay, bebió Mao-Tai y en Shang-Hai se hizo *arreglar* la ex-taheña barba, a la chinesca. Punto.

5 XI 1961(copia)

LXV

Por lo visto seguimos nadeando en Estocolmo. Ya es algo en fin de fines. Al menos hemos descubierto un verbo, el verbo correspondiente a nuestra actividad predominante, por no decir que núnca, y no sólo desde que estamos en la Escandinavia de los átavos. Por lo visto, por lo dicho, todavía continuamos nadeando en Estocolmo y en sus cercanías. Retornaremos al Nadeo, cuando salgamos del *RELATO* en que veníamos metidos.

En 1906, digamos, y por el típico barrio de GUANTEROS. Así principiaría la introducción que aún vacilamos en acometer. La introducción al Diálogo de Pepe Mexía y de alguno de nos en torno al grupetto de los PANIDAS: a quién demonios --si no a los Seis supérstites-- podría interesar el tántas veces iniciado Coloquio o Diálogo o Monólogo alredor de tal tema? En ningún caso a los audientes de la HACHE JOTA CE KA. Dialogaremos en privado, amigo Pepe, si nos volvemos a ver, o por correspondencia, a menos que a los por acá nadeadores nos entre la ventolera y lo ponemos --el Diálogo (la parte nuestra dél)-- en boca de Mosadegh-ben-Mejía, el ruiseñor del Combeima. Vamos a pensarlo durante la primera década de noviembre, que ya irrumpió, lluviosa y gélida y obscura, nuncio y heraldo del ya próximo invierno, --nuestra tercera *invernada entre los hielos* (Verne). Qué deliciosa cosa es nadear! Más sabrosa aún si nadeamos en *ondas* musicales. Lo dicho.

Ahora escucharemos el Acto Cuarto del OTELO de Verdi: --Tebaldi, del Mónaco, Protti y von Karajan, con los coros y la sinfónica de Viena sobre el Donau--. Otra copeja de cognac, Apolodoro! Doble esta vez, que la anterior no fué vista (y correspondió al programilla anterior). Pues bien, amiga (Amiga no se escribe con i griega): No nos dolemos della, amiga nueva audiente, los recoletos. No nos dolimos

antes, no nos dolemos, ni nos vamos a doler nunca, de nuestra Soledad (mayúscula o minúscula), porque ella ha sido siempre nuestra buscada, hallada y no huída compañía o compañera fidelísima (y no locuaz). Y nosotros mismos, los de por vida isloteños Robinsones, la acariciamos siempre, mimámosla, y nunca la hemos esquivado ni esquivarémosla en los trotes finales. Debémosle a ella los mejores, los más lautos instantes --compartida o no-- y los peores, los más hórridos cuartos de hora. Los peores y los mejores, los más deleitosos y los más acerbos ratos, de quindenios o de momentos inmóviles, de breves años o de minutos interminables. No nos dolemos ni nos vamos a doler ni a quejar de ella, de la Soledad amiga, Amiga, los voluntarios recoletos, los no ocasionales habitadores de nuestra Ínsula, islote, cayo u arrecife o mero bajío. Robinsones vocacionales. No por cuenta de naufragio alguno. Y si a ella, a nuestra Soledad, tenémosla a todora en la punta de la estilográfica, no es precisamente porque la detestemos ni abominemos della ni nos lancine, no que nó: antes bien, de ella y con ella nos deleitamos y gozamos para regodearnos en su posesión y saboreo y regusto --sádico y sino masoquista a veces-- y en la perenne memoranza de sus gracias y hechizo y esclavitud, dominio y cautiverio. La tenemos siempre con nosotros, mejor que a nuestra vera o dintorno. Y dialogamos de contínuo con ella, con nuestra

emérita Soledad, salvo cuando nos dá --a Ella y a Nosotros-- por el Silencio. El Silencio, oh Amiga, es otra voluptuosa compañía de los ariscos robinsones en la su Insula. El Silencio, cuya desnuda Eva es la Mudez, Lilith la ausencia y la Serpiente un retorcido interrogante. Hémosnos, entonces, en el reencontrado Edén, con Eva nuda y con Eva y Lilith y la Serpiente sordo-mudas: beatísimo Adán, otra vez sin la hoja de parra, viringo ex-Vikingo paradisíaco jubiloso! --Otra copeja, Apolodoro, de cognac o de aquavit o de slivovitza!--. Oh Amiga: cuando ellas no son todas *ALREDOR DE NADA* --las *VARIACIONES LIBRES*-- son en torno a la beata Soledad, como Tema. Ese temilla es ahora nuestro Mono-Cultivo. Claro que el producto va a los Silos pues carecemos de mercado. Lo cultivamos --el temilla-- cuando nos salimos de la Sintemática absoluta y logramos evadirnos del cíclico motivo conductor egocéntrico. De todos modos, en todo instante, nadeamos. Y cuando concretos y no abstractos y ya liberados de la Egoencia baladí, damos en ser, entonces, Monotemáticos totales, absolutos, pero tridimensionales: porque Soledad, Silencio y Mudez son uno en tres, como lo que sabemos, es decir *como cierto aceite.* No nos dolemos --qué vá! nunca, nueva Amiga, de la Soledad Una y Trina: menos aún en el preciso momento en que la mencionamos. A esa consentida, mimada Soledad, amiga: si ella nos hiriera, nos lasrara, nos doliera,

jamás la nombraríamos. Lo que hiere, lasra, corroe, arde, escuece, lacera y duele, no lo mostramos ni jamás lo mostraríamos los elatos herméticos o los discretos mínimos humildes aforrados de hielo. Es sobremodo insensato exhibir como mercancía u ostentosa miseria la joroba, si ella no es, como la del tercer Ricardo, de bulto, física, ética y psíquica: tridimensional pirámide. Cuando el jorobeta dispone y disfruta apenas de una modesta jorobilla sentimental, recóndita pero latente, sería tonto ponerla en evidencia (a menos de ser el quídam, un poetilla de los de *mitaca*). Si la joroba es de bulto, de categoría y no adquisita dolosamente, son también muy sensatos filósofos o complacidos della el dromedario o el camello que la o las pasean, por los sajáras, orondos o despreocupados de la protuberancia única o doble. No así sensato sino estulto el bufón majadero si trata de camuflarla con sus tretas, sus sarcasmos, cuchufletas y chacotas, simuladas, inverecundas, originadas por el complejo, en simulacro exculpatorio. Ojo, Valvasores! Oído, Amiga: no, no, no nos dolemos de la nuestra señera Soledad, no que no, Madonina! Y vamos a proseguir con ella a las espaldas en nuestra Insula de basalto. Buenas noches: que está obscuro desde las cuatro de la tarde, y hace frío. Aún por acá, en la Sede calefacta, mas no cerrada herméticamente. Y el frío se cuela por los ventanales entreabiertos, hace su recorrido por el habitáculo, se lleva el humo

de los cigarretes y de los sueños vanos: entra y sale. Pone y quita. Vaya lo uno por lo otro.

Ha de entenderse que --en dos días o vésperos (y por unas horas apenas cada vez) hemos quebrantado nuestra clausura de 4 de la tarde a 9 de la mañana: salímosnos entonces de las nuestras *casillas*, vale decir de nuestra --en arrendamiento-- caseta mínima, del camarote doble que constituye nuestro refugio (amén del cuartito de baño, etcétera y de la cocinilla). Y ello porque hubimos de asistir a la recepción de la Embajada de la *U.R.S.S.* a que estábamos invitados con la usual anticipación. Recibía la Embajada con motivo de celebrarse los cuarenta y cuatro años de la epónima Revolución de 1917. Y allá estuvimos alredor de dos horas --5 a 7 de la tarde, el 7 de noviembre--. Departimos con seis o siete de los invitados galo -parlantes y trasegamos algo así como siete o nueve copas plenas de una Vodká de categoría sumamente categórica. Tan eficaz o eficiente y tan funcional que, luego, en la Sala de Conciertos --Recital de Marian Anderson--, no tosimos ni una sóla vez --ni siquiera durante el intermedio--. Nuestra muy reputada bronquitis toscanínica --muy conocida y no únicamente en el Colón-- hubo de no manifestarse durante las dos horas del Recital. Benemérita vodká! Alabémosla por sus virtudes terapéutas y bebámosla por grato sabor seco, Beremundo! --Amen, Lao Leo!

corean Bogislao, Beremundo y Sergio Stepánovich Stepansky--. Por modo que esa segunda ocasión, la del cuarenta y cuatro aniversario y del recital de canciones, nos echamos fuera, sacamos el pecho del hueco del cubículo, por seis horas. Eramos dos los indo-americanos en la Embajada de la *U.R.S.S.* Con el Embajador de la India parlamos de Tagore, de Nehru, de Mulk Raj Anand y de Sidharta Gautama. Con un funcionario de Irán de Omar al Jayyám y de Saadí (que el dice Sahd). Con otro de Bulgaria, de Cristo Botiév, de Pancho Vladigerov y de Boris Cristov. La voz de Marian Anderson --es obvio-- muestra ya sus años (como ella): pero, qué inteligentísima intérprete! Regresamos al refugio esa noche un poquitín friolentos y no poco tomados de la lluvia. A estas horas del siglo desconocemos todavía ese adminículo horrendo llamado paraguas --cuando diluvia-- o parasol, si darda y pica Febo. Continuaríamos ahora conforme a lo que tenemos resuelto para el futuro, nadeando, mansuetamente nadeando en las aguas quietas y letárgicas y muelles de la Soledad amiga --recoletos--, si no fuera porque --aunque totalmente *metidos,* inmersos, *en la Noche que nos rodea,* con las mallas mismas de silencio que se mencionaron en un malhadado, añejo Poemilla bolombólico que un día perpetramos --y con ello incurrimos y en qué delito!-- (delincuentes ya no precoces en ésa época lueñe), --si no fuera (ya lo

decíamos ha poco) que nos salimos della --de la Noche recoleta-- y de sus mallas cariciosas, desde la víspera de la aniversaria Recepción rusa, en el día (o noche) de la celebración, y, luego al véspero del día siguiente a ella, y nos echamos por estas rúas de Estocolmo, formalistas, luteranas, reglamentosas, sistemáticas, que --horror!-- en sus tiempos revolvió y humanizó el salvaje y demoníaco August Strindberg: si ausente, si presente en la Urbe ortodoxa, conformista. Strindberg! Ese si que era *un gallo!* un super-sueco de estirpe y clase, un sueco del período heroico, anárquico, pletórico de individualidades cimeras, insólitas, insurgentes, insurrectas! Epoca, no como aquésta, la de las adocenadas, metódicas --no cartesianas-- greyes planas, tan súmamente puestas en razón y en fila --haciendo cola--, en catálogo y directorio --con títulos, pelos y señales--. La víspera de la Recepción Soviética --no llovía-- paseamos por la *CIUDAD VIEJA*, por sus callejones tan parecidos a los de Honda y a los vecinos al Sena, cerca de la *CITÉ*. Callejones que recorrió --sin duda-- don Johan Ludvig Bogislaus a principios del siglo pasado, en sus cuarenta frescos años. Por allí estaría su casona citadina (que su solar teníalo en Abylund, cerca de la parroquia de Romfortuna: allí nació el Capitán don Carlos Segismundo Fromholdt von Greiff en 1793. Pausa.

Al día siguiente de la mentada Recepción --también llovía, pero no *a chuzos*-- paseamos por la *KUNGSGATAN* --por la *CALLE REAL*--, flaneando, y no entramos a la Casa de Conciertos --aunque abonados a los conciertos de la Temporada 1961-1962 (como a las dos temporadas anteriores)-- por alguna de las diez y siete razones que --para caso particular-- tenemos solemos a mano: Continuamos flaneando --debajo de la lluvia y de las hipotéticas constelaciones no visibles en la noche cerrada. Echamos hacia el Norte. Topamos con la Avenida Valhala. Tomamos hacia el Este y media hora después llegamos al Cubículo.Ya hacia el filo de la media noche. Y nos reintegramos a nuestra Soledad: Amiga nueva: no nos dolemos de nuestra merecida o inmerecida Soledad. Como luego lo veremos y analizaremos más a espacio. Aunque todo no vale nada y el resto es un *moco de pavo.* Nosotros, el Solitario, el Lao Leo, somos –malgrado las gesticulaciones de los precoces inmaturamente engrandecidos a ufo--zancajos no duros de roer sino a prueba de roedores. O si no, que lo diga Palamedes.

Buenas Noches, Amiga. Buenas, Alegría, Camargo, Abadía, y Tú también.

9 XI 1961

LXVI

El mecanógrafo honorario y honorable de la Trinca andaba en vacaciones remuneradísimas: disfrutó dellas durante cuatro semanas. Pero llegó sumamente fatigado y, mientras reasume sus funciones monodáctilas, reemplázale Abdenagodonozor. La Retahila que va ahora, nadeada aquí y allá: si en el berrueco sueco, si en el basáltico raigón de Insula en el Báltico, si en el tolmo de Estocolmo, y precedida de prolegómenos y explicaciones no pedidas y necesariamente ociosas, quizá ni llegue a su *destino* o llegue después de *clavo pasado*. Pero es el caso que ahora como nunca se está a obscuras, en la mera tiniebla, triplemente, tánto en la Sede, como en Insula y como en la Península. Se quiere decir que a esta altura de la estación o del año --en aquéstas boreales latitudes-- llega la noche muy temprano, asaz aína, desmintiendo al horologio adocenado por dos veces. Y porque --llegando a la persona escribiente-- nunca la han iluminado ni las *lenguas de fuego*, ni la Esfinge, ni los coruscos ojazos zarcos de Minerva. Y porque --como parece que don Alvaro anduvo de la *Ceca a la Meca* (parece que hasta estuvo saludando a *LA CIBELES*) y si ya regresó no me ha dicho *ni Mú*-- no se sabe por acá, por aquéstas Batuecas suecas si, como suele acontecer al finalizar el año, ya se acabó esta *Vaina,* o sí --por arte de Birli-birloque-- subsiste aún

el embeleco de las Corresponsalías (incluyendo en la mentada categoría, la plural) la corresponsalía de don Ego de Mí, que sólo se acomodaría en este rango --el Singular-- como Embeleco Tipo Anómalo. Por si o por no o por quién sabe, pues...: todavía va esta otra retrasada Retahila, para que la espete Mosadegh-ben -Mexid --si es del caso o para que la haga llevar a las manos arquitectónicas de Camargo o a las folklorísticas de Abadía, entrambos, a dos, coleccionadores de Moxinifadas leonescas y de Paranaderías leogreiffianas, manuscriptas aún (que son eméritos paleógrafos por contera). Punto. ¡Y vaya Exordio el más zoquete y memo!

Quizá en la semana próxima inmediata, acaso (se pensaba así antes de las vacaciones del taqui-meco), Leo malevolente mediante, si lo permiten los Númenes inspiradores, se torne a la corresponsalía drolática e informal --a más de informe o disforme o deforme-- no tan incumplidamente como en las últimas vegadas. Porque no será hoy ni será --mucho menos-- mañana (once de noviembre y acerba fecha aniversario para nosotros, los tres hermanos). Pero tampoco será, señor Silencio Cejijunto, luego de mañana y domingo y domingo haragán, magüer él sea tenido --y éslo, a juro! el más propicio día --junto con el sábado y el lunes-- para la nadeación sistemática pero sin ideación ni hilambre, para la vaniloquia nadeación al desgaire

pluscuamperfectísima. Un poco más y que el sábado --en realidad de verdad--, es el Domingo, *amados hermanos* míos, el día de la exacta, íntegra, pura nadeación no programática, estática aún, muy más que extática, desasida, sin amarras, sin lastres de sensatez ni rémoras de *doctrina* --astética, estética o ética--. Al Báratro la *Doctrina*! Al *Orco Tenebroso* la Sensatez! Oxte, garambainas y timbilimbas! Sólo la nadeación pura! --Como debería saberlo hasta el más lego oblato, el más cirolo, el más intonso catecúmeno, el más candidote poetete o el más energúmeno Orate. A la fin y postre me desacostumbraré al remanido *Nosotros* ya por siempre abolido en la Sede y tolmo, en Insula, en toda la Península y en Estocolmo. Seré pues yo, don Ego de Mí, todavía el domingo, nadeador, nadeador absoluto, quieto, sin programa o programillas, en éxtasis abstractos, planeando --sin planes-- a quince cúbitos de lo real, suspenso nefelíbato cien por ciento. En la semana próxima talvez si, mediando Leo malevolente (mi Néstor y Mentor y consueta) y si lo disponen los Hados coadyuvantes, es muy eseible, mas no seguro, que continúe nadeando aún, pero ya por escrito, el perenne nadeador puro, de *hecho* (de facto, pues...) (como no nada haciente ahora ni nunca, ni siquiera cuando urdía *VARIACIONES ALREDOR DE NADA*). Lo dicho, Valvasores! Lo repetido, Pecheros! Lo iterado a cada triqui-traque, Malandrines y Follones y Peruétanos

del *quijo*! Nadearé entonces, mentalmente o submentalmente, hoy --viernes-- y mañana, el doméstico luctuoso día, y quizá también el día siguiente lo dedicaré a la memoranza --como cada año en tal fecha--. Acaso después y ya lunes --si por ahí soplan los vientos (no de Eolo)-- *retornaré a los carneros*. O a los mismos carneros de siempre o sea a los carneros de la Legión de Rebaños de Maese Panurgo, o a los otros *carneros* --aún emisarios--, a los de menor fama o de ningún renombre libresco. Cómo pululan los carneros! Redundan que dá grima! Qué carneril proliferancia ubérrima, oh Palamedes, oh. Se reanuda el manuscrito, días --pocos-- después. Con todo, oh Meseres! --faltando a lo prometido por contados minutos-- quise ensayar, hoy domingo --y la ensayé-- una nueva estilográfica (un bolígrafo en realidad, de tintura insólita), luego de cavilar y antes de seguir cavilando, memorando --nostálgico-- y de estar y de proseguir meditando --ausente-- y escuchando --presente-- músicas diversas (del propio plúteo: de la discotequilla grabada o de *la urna frágil de las sienes*). Ensayé el bolígrafo, que pinta letras zinzolines, por ver de dar principio a la liquidación (parcial que no total) de mi abultado pasivo epistolar (distinto del epistolario programático al cual he atendido mal que bien o bien que muy mal). (Y uno y otro agramáticos o de heterodoxa gramática leoparda). A dar evasión o salida a una porción de la deuda postal

flotante. Que hay otra porción, e ingente, *congelada*. A ir abonando por cuotas dosificadas, a los menos. A principiar a *ir contestando* --paulatinísimamente-- las innúmeras esquelas acumuladas en los cartapacios y vademecum, misivas enjundiosas y deleitables, y requisitorias, algunas de ellas --de una u otra índole-- merecedoras de muy obligante respuesta inmediata --si por placer, si por cortesía, si por propinar el merecido *varapalo*--, dejadas *para mañana* --helás!--, y de otras (no tan urgentes) ya no por más tiempo aplazables. Pero resulta --oh Númenes inspiradores, oh Hados malhadados, oh descaecidas Hadas deshadadas!-- que ya no me funciona a plena cabalidad (si alguna vez me funcionó) la glándula corresponsalicia fluente, ni me opera ogaño --si un día me operára-- la protuberancia epistolar manadora, ni lo que sea pertinente para todo ello, y me quedé --casi que me quedé-- en el ensayo del pimpante bolígrafo encinta de insólita tinta, y apenas --casi-- en el propósito mero (en el mejor intencionado y en el peor cumplido de los propósitos), en mínima parte realizado. Todavía existe otro propósito que falla aún más: es el llamado *propósito de enmienda*, al cual conozco apenas, sólo, de oídas. Y con oídos harto más que sordos: como que es voluntaria la sordera. Fracasado esa otra vez como epistolero, retorné entonces, joyoso, a la Música --a las Músicas suntuosas, elatísimas, lustrales-- y a la membranza

nostálgica --sentimental, aunque estoico, el quídam--, a la cogitación alelada, y, luego, a las lecturillas informales, que no nada metódicas ni sistematizadas, si de provecho --por lo alto-- que no para su explotación productiva. Lector soy y he sido siempre, y siempre *al desgaire*, por el gusto de la cosa, que no para sacarle *regalías* a la lectura: ni a la escritura, ni a nada. Qué le vamos a hacer... Cuando no se es creador de riqueza... A otros el dividendo! (y el sustraendo).

Eso, Palamedes! Sin brújula ni astrolabio, sin timón ni derrotero, fué un vascongado el primero que le dió la vuelta al mundo--. Yo también le dí la vuelta, el último, sedentario viajero anclado en mi sillón o ante la mesilla del café --vagabundo en carena y --luego-- ya de veras. Y yo --por fuera de germano y de vikingo-- a más de haber sido Matías Aldecóa y Miguel Zuláibar y Zumalacarrégui, tengo un lontano abuelo Alzate, más vasco que una bóina. Lector anárquico ahora --como desde que aprendí a leer en la Escuela de doña Concha-- leo, Leo, por el momento --hace meses estoy en ello-- piezas de teatro de otro Insólito, de August Strindberg (un sueco de los de mi estirpe, de los míos, individual, anárquico, hirsuto, áspero, indómito): los Dramas y las Tragedias suyos, de asunto histórico, que no conocía: *LA SAGA DE LOS FOLKUNGAR, GUSTAV VASA, ERIK XIV, CRISTINA,*

CARL XII (el de Narva y de Pultawa y de Bénder) y *GUSTAV III* (el de *EL BAILE DE MÁSCARAS*), obras que ahora he logrado adquirir en excelentes traducciones francesas, precedidas de atinadas exégesis analíticas. Pero, sin descuidar las *policíacas* ni la relectura de ciertos *novelones* dumasianos, ni el descifrar los crucigramas de periódicos y revistas franceses...

Ahora irrumpe el *CUARTETO CATORCE* de Beethoven! Buenas noches! Porque lo que es escribir y ahora: Nequáquam! Ricuso! No. Nada. Nada. Nada salta de mí, fuente exhausta, extinta, surtidor definitivamente en seco, quizá de por sí --o talvez por mi propia voluntad y goloso deseo taimado--. Y como se ve o se lée o se oye leer, ya he dejado el engañoso Nos enfadoso, que ya me traía más que harto. Oxte ficticio Nos facticio, retórico artilugio, retórica escrecencia en desuetud! Abur! Oh falso, oh mentiroso Nos patinado de herrumbre! (falso e inútil además como inoperante: que sólo es válida la Unidad). --No sé por qué miro mis manos fláccidas, con la alba piel enjuta, senil también, ya arrugándose. Pero aún más ahusadas, señoriles, señoriales. No sé por qué miro ahora mis dedos engarabitándose, ya tocados de la prócera artrítis de los átavos. Oh romántico poeta y ex-poeta reumatizante! Y cómo nó --si ello te viene, oh Lao Leo, de Juan Luis Bogislao y de Carlos Segismundo? Reumáticos entrambos y de agarre! No sé por qué

miro en el espejo de tres lunas, cuando me dá por rasurarme --una vez, máximo, a la semana (si no hay *peligro* de recepción diplomática, tediosa, protocolaria). (De las no protocolarias, diplomáticamente eludibles: que las hay). No sé por qué la miro --refiérome a la mi faz--. La miro --apesar de la miopía progresiva-- con ojo sumamente zahorí. La miro sí --con cierta sorna--: la agostada faz reseca, más no fláccida, el naso rubicundo --si se intuye por qué--, la boca despectiva --el belfo aún goloso, húmido, fáunico, sitibundo--, la alta frente de dolicocéfalo nórdico, rubricada por surcos intrincados, laberínticos, verticales, y de otros surcos que serán cicatrices bien habidas; las sienes frágiles --urnas mínimas musicales-- ornadas hoy de cansado argento, que fué oro obrizo, si no leonado, fulvo cobre. Los fatigados ojos no ya de muy aguda visión a dúo, que el uno falla más que el otro. Los ojos de alinde vago --en veces--, los ojos glaucos, garzos, azúreos --otras vegadas según la luz y a juego con el humor--, claros todavía ahora en el Otoño ya de vencida: siempre francos, leales, y zahoríes empero, de halcón de altanería, señero o gerifalte malfechor, de niño anciano, de filosófico búho indiferente o de pajarraco burletero, socarrón, cínico.

Parece que por hoy es algo más que bastante, al menos para el amanuense tan desentrenado como maltrecho. Porque yo soy también el Amanuense a más de ser el titulado, doctoradísimo Orate. Creo, de la más pura buena fé, que algo se ha hecho, no obstante nada habiendo por hacer o por deshacer, por contra-hacer o por re-hacer. Nada. Nada a la vista del cegatón taimado y taciturno, arrecido y zumbón, seco y drolático. Buenas Noches.

7 XII 1961(copiado)

LXVII

Taimado y taciturno, arrecido y zumbón, seco y drolático. Buenas Noches... En eso iba el Copista. Y prosigue, sin prolegómenos. En *las alas del Canto*: escuchando Lieder. Escuchando estoy Lieder (como siempre --si no a toda hora-- hace ya tánto!): Lieder --ahora-- de una Serie de Cinco programas hechos por Erik Werba, intitulado..., ya no recuerdo cómo, y en torno a Viena --y, desde luego, al Lied, amigo Gedeón--, y que se inició en la anterior semana, con una hora dedicada a los de Franz Peter Schubert. El segundo programa del Ciclo es el de hoy (el hoy de cuando se pergeñaba aquésto): una hora de Lieder de Robert Schumann. El próximo y tercero estará dedicado a Johannes Brahms, el otro *barbuchas* de Marimén.

He estado sumamente inactivo en este noviembre. Abstraído o abstracto o retraído? Váya alguien a saberlo! (Ni a estar interesado por averiguarlo). Ausente, ido, revenido, extravagante, desvanecido, enleogreiffado, esfumado, inmerso y resepulto en mi vacío, revertido en mi horadado tonel --de esa guisa sin fondo la barrica-- no continente jamás (de ese modo, otrosí, nunca tenido, nunca contenido, ni hecho depósito de zurrapas, posos, residuos ni heces). No continente, Beremundo. Diogénico tonel honestísimo, meramente emblemático, a fé de Palamedes, mi juramentado valedor irrefutable, fidedignísimo! Como el pulcro, noble Conde de La Fère, estoico erguido, desdeñoso, como el prócer mosquetero Athós, hoy me he entregado al vino. Al vino rojo. No a su dilecto Chambertán ni a otro de Borgoña, sino a un Burdeos excelente (sin preciarme de catador). (Ni menospreciarme de lego): un San Julián de 1949, del Chateau Beychevíl (que no hubiera desdeñado Montaigne). Muy buena sed la mía, enófilo Athós! Memorias --como dicen los santafereños de Bogotá--, memorias a Grimó, el Mundo, el monosilábico --que no a Milady--. Buen Burdeos, oh Copero Mayor mío! Optimo, incuestionable, categórico, afirmativo Burdeos! Pensándolo bien: grave cosa!, si tornamos al cuerpo meridional del Nuevo Continente, en su parte septentrional, anteístmica, volver a desacostumbrarse

a los buenos vinos --no dulces-- de la *dulce Francia* y de Alemania y de Hungría y al nobilísimo Cognac, no allá al alcance de los viejos pobres y pobres viejos, sino de los *nuevos ricos* y similares. Otro problemilla que habrá que tomar en consideración, Apolodoro! Cavilando, cogitando, pensando en ello, resolví ensayar y catar o recatar el anisado, a ver que ocurriría si por capricho me dá por parar en el Altiplano andino --y muy de paso, con rumbo a Erewhon o a Nolandia-- alguna vez (que todo cabe en lo eseíble hipotético). Desde mayo de 1959 (en *EL AUTOMÁTICO*, de seguro, con Efrén y Domínguez), hasta el 22 de julio de 1961, no lo probaba. Y ésto sólo porque Ponce de León me trajo una botella de Néctar (por consejo de Carranza) y el 22 de julio dicho me acomodé seis copejas dél (como ya se refirió, entonces) con ocasión del par de Senas mío: seis de anisado y seis de coñac --que se es de teclado universal, para los espirituosos filtros. Por manera que hoy --cuándo ése hoy?-- reincido, en son de prueba. Reincido: y como no es mal número el sexto (aunque el Padre Pérez Arbeláez rearguye que no es mejor que el octavo) me aplico ahora la media docena de copejas --con un pico de un tercio-- pues se tratará pronto de *la docena del fraile*, ya próxima: el 6 y 7 del 22 de julio entrante, si se llega a él. (Todo es posible). Pues nada malo el anisado Néctar del altiplano andino bacataense. A fé de Apolodoro!

Y mientras tánto continuamos con ellos, los vinos... Buen Burdeos! Optimo Burdeos, Abadía!

Y buena música de Vivaldi y de Bach, y, ahora, (interludio) de Mozart: aquésta transmitida por la Radio Sueca. Para tornar otra vez a Bach y a Vivaldi --en grabación-- interrumpidos los barrocos por Amadeo. Y luego: el *REQUIEM* de Giuseppe Verdi presentado en la Casa de los Conciertos. Apesar de ser abonado, es claro que tampoco asistí, por razones o sin razones obvias (para mi coleto, musita el Recoleto). Escuché su transmisión radial yo, El Recoleto Neto, sentado en mi sillón y en mi rincón señero, envuelto en humos y en mi simbólico tabardo o en mi manteo villoniano. El *REQUIEM* de Giuseppe Verdi empezó a las 8 y 5. Terminó a las 9 y 35. Ahorréme el tiempo de ida y de regreso y el haber tenido, si no necesidad, ocasión de ver o dejarme ver a o de gentes indiferentes extrañas, extrañas o no. Y aquéstas más de extrañar (si no se fuese escéptico filósofo pirroniano a más de estoico y de no poco enterado del freudismo) si no indiferentes técnicas sino enemigas de flor, gratuitas sin malicia, subyugadas a obscuras. Bah! Prometeo en su roca báltica, con el orondo buitre ya ahíto, harto, en ayuno digerente, sesteando. Muy más interesante (poéticamente) en la su otra roca, Alcides, ceñido por el *sweater* donado por su compadre Nesus! (Y no existiendo, helás!, a la vista, ninguna Deyanira

asible, en este caso. Prometeo en su roca del Báltico, en su peñón basáltico, con el Cuervo en teoría, sin el Cuervo de cuerpo presente, sin el busto de Palas Atena y --claro!-- sin su *nunca más* (no suyo sino de Edgar Allan Poe). Y sin el honesto Yago --el únicamente *crítico*--, sin el majaderón heroico de Otello, sin la cándida majaderuela de Desdémona, sin el insignificante Casio, y sin pañuelo alguno: que el Moro se sonaba en los dedos... Punto (Y esto no lo ignoraba Shakespeare, pero no lo sabían ni Giuseppe Verdi ni Arrigo Boito: como consta). Eso. Operan --y cómo-- la yuxtaposición caprichosa y la superfetación estilístico-prosódicas.

Ya escribiré --en el próximo Invierno vecino-- mi no nada Cartesiano discurso del Método --masculino en español--. Buenas noches, en tánto, amigo, que es la hora cero del Insomnio! Al Insomnio --si se presenta inoportuno-- se le decapita! Se le decapita --y a cercén y no con el *doble mandoble* y sin *robarle un gemido* y no con la ducha rígida que le llovió en la nuca a Carlos Primero de Inglaterra, y no con el tajo sesgado, en bisel, que hizo lo propio con el bonachón gordo Capeto cerrajero. --Al Insomnio Intruso se le decapita y no con tales ni semejantes artilugios ni aparatajes, y sin haber menester leerle Relatos asesinos: Relatos míos o de mis desalumbrados Sosías o caídos del zarzo Otros-yóes relatantes. Con un sistema

paralelo y equivalente al de tu maestro Pio Cid, entonces? Diste precisamente en el clavo, Sergio, por más que a tí no te sobra ningún tornillo y que el Insomnio es auto-Convidado de piedra muda, es tácita Entelequia-huésped que cuélase sin previa invitación ni antesala, hace una venia e instálase a la mi siniestra vera, luego que yo correspondo a su callado saludo con otra venia: lo *cortés no quita* lo aburrido. Yo torno a mis labores, si las hay, o a mi inacción contemplativa, y --se me aproxima el Intruso Insomnio, soplo sobre o contra su entrecejo: si no lo decapita el tajo del humo del cigarrete, lógralo la entufada ráfaga del ledo exálito espirituoso. Y sale del habitáculo el Insomnio, titubeante, con la testa en las manos como otro San Dionisio. Reaparece a poco rato o a la noche siguiente. Le retoña la cabeza? Anda en averiguarlo Beremundo, el pesquisante de la Trinca, discípulo de Maigret y de Poirot y del imprescindible averigüalotodo clásico, maese Vargas. Pausa.

Porque ahora escucharé cien minutos de música de Arnold Schoenberg (*SINFONÍA DE CÁMARA* --versión orquestal-- opus 9b, de 1906; *PRELUDIO DEL O AL GÉNESIS*, opus 44, de 1946; *NOCHE TRANSFIGURADA*, opus 4, de 1899; *UN SOBREVIVIENTE O REESCAPADO DE VARSOVIA*, opus 46, de 1947, y *VARIACIONES PARA ORQUESTA*, opus 31, de 1928. La Radio Sueca no perdona las fechas, nunca. Salvo la *NOCHE TRANSFIGURADA*, obras suyas no antes

por mí escuchadas (conozco de Schoenberg, sólo, la mencionada, *EL GURRE-LIEDER, PIERROT LUNARIO* y *MOISÉS Y AARÓN*, que no concluyó). Obvio, entonces, que se suspenda la escribanía. Y se escuchó el programa schoenbergiano con agrado y provecho.

Se reanuda la plática. Quizá en las próximas vacaciones, si alcanzo a ellas, voy a rehacer en parte el recorrido turístico de mayo, prescindiendo ahora de la Alemania nórdica y de España y agregándole a la excursión y agregándole a Paris el sur de Francia. Y cuando se acabe esta *misión* luego de recorrer la Renania y de ir a Grecia y a Italia, y de tornar a la Alemania del Sur y a Austria, daréme a errar por ahí, al azar o al capricho, --sin olvidar a Rusia, a China y a la India--, mientras el apetito migratorio dure y hasta donde alcance el tejo o la cuerda o el rejo. Y viajaré entonces solitario porque parece comprobado (dejáronse en el manuscrito nueve o diez renglones que censuró o vetó el mecanógrafo: aparecerán sólo en las *MEMORIAS*). Tengo tántos *pecados* a cuestas! Pero no conozco, en mí, el del odio. Ni el odio literario siquiera. Lo escrito quedó escrito pero *congelado*. Helás! Nada se puede hacer, empero, para pensar de otra manera, luego, luego de hechos cumplidos, tontamente dispuestos, quizá sin deliberada intención dañada, consciente. Oh Freud!

Parlando de otra cosa: Ni me seduce el retorno a la base ni abomino de ese retorno. La permanencia mía en Suecia (en Insula, en el habitáculo o en Korpilombolo) me es indiferente: como la permanencia en cualesquiera otras partes de uno u otro hemisferios o el desparecer aquí o allá, en la Luna, en Algol o en los antípodas de Pavarandocito o en los antecos o periecos de Netupiromba o de Taprobana o de Novoia-Zemliá. Todo me sabe a indiferencia y a cenizas, decía el *POETA* de Bolombolo, en Zuyaxiwevo. Aunque, lo que es por propio saboreo y regusto o paladeo, yo no sé a qué badajos sabe la ceniza! (La física ceniza, digo). La imagino de un sabor por debajo de soso. Ignoro la ceniza: la desconozco tánto en la boca como en la frente. (En la boca, digo, salvo en el caso de la *mazamorra* antioqueña y en el de alguna clase de *arepas*, de maíz también, y pelado).

Aquí se suspendió la escribanía por dos semanas arreo. Desde el 16 hasta el 29 de noviembre si no hay equivocaciones calendarias o de la física memoria o de la paramnesia. Luego habría una otra suspensión aditiva. Hoy, último día del mentado mes nulo, mientras escucho *LA TRAVIATA* de Giusseppe Verdi --en sueco!!!-- (Radio local) quizá garrapatée otros renglones no censurables o vetables --por anodinos--. Indudablemente es muy bella la voz de soprano de Margareta Hallín. Durante esas semanas en cero

(de acuerdo también con la temperatura ambiente) en las que se estuvo dubitando entre si se escribe o no se escribe..., y no se escribió, optando por seguir, si ya no la línea de menor resistencia, la de la resistencia nula o quier pasiva, llegó la otra carta del camarada Guillermo Abadía, corresponsal impertérrito (a fuero de también monologador o soliloquista). Llegó como a mitad de la curilla mía de reposo, ordenada por mi Galeno, mi Hipócrates, mi Sangredo, el proto-Tegua --no doctorado aún ni por causa honoraria-- Maese el Lao Leo, que profesa la medicina chinesca, de la China de veras, no de la cochinchina Formosa (ni hermosa ni china). (Por ahora: que ya se incorporará al Imperio Popular ex-Celeste). Más exactamente, Abadía: al ex-Imperio Popular Celeste.

Conversaremos mañana, amigotes supérstites, porque apenas anoche regresé de Insula, asaz fatigado de hacer nada, sino ver el giro de las gaviotas y aspirar los exálitos salinos del Báltico (no muy rico en iodos y sales según dícese y paupérrimo en Sirenas u otros lautos animalillos de la laya). Quince días (y noches) pasé en el báltico islote roqueño, nadeando filosóficamente, como el mejor hedonista edénico nato adónico... Se corta en seco.

9 XII 1961

LXVIII

Se le conserva el mote a la cosa, mientras tanto. Se cortó en seco lo anterior, donde decía: Quince días (y noches) pasé en el báltico islote roqueño, nadeando filosóficamente, como el mejor hedonista edénico nato, adónico --nada sáficoadónico--; Adónico y adánico, para precisar, con o sin la licencia del Adón de los Adones y del Adán de los Adanes.

Timbraron una tarde dos bellas flickas para ofrecer un boleto de Lotería de Pascuas. Y qué hago yo con un Mercedes Benz 180 o con un Peugeot 404 o con un Ford Consul 1962 o con un Fiat 1100 Especial o con un Fiat Anglia 1962 (Fiat o Ford, no recuerdo), o con un Fiat 600, etcétera y etcétera. Yo, que, a duras penas, apenas si se *manejar* las abarcas o los *washingtones* ya que ni los coturnos... Amanecerá..., y no toparé ese día con el boleto perdido entre los papelotes.

No, como desea, espera o teme Guillermo Abadía, estuve en Ínsula escribiendo un poema así nominado ni poemas o poemillas otros. Anotaciones breves para futuros poemas largos, apenas. Estuve nadeando. Nadeando sólo, casi, arreo, y nadando aún --con gentil anadeo-- en la playa somera, que no soy nadador de *altura* --es decir que trato de no meterme en honduras,

distintas de las filosóficas y las estéticas--. Peor nadador que el amartelado de Leandro, el de Hero, que *no sabía nadar de noche* --según reza la cuarteta--, yo, ni de día ni de noche ni en los dos crepúsculos, magüer nadé en el Cauca de almagre y en el Porce de lo mismo (hace ya rato). Hay en Insula una recóndita caleta de azúreas aguas que translucen la arena finísima que alcatifa su fondo nada profundo y que visitan hiperbóreas sirenas en el crepúsculo antelucano. Por manera que todavía existen las sirenas aunque son inasibles y ya no cantan: no cantan para los oídos taponados de los Ulisidas, pero sí para los ávidos oídos del caduco Odiseo.

Continúa, en la Radio, *LA TRAVIATA*, segundo acto, luego de la imprescindible *causerie* (en sueco) del comentarista, durante el entreacto. No es tan bueno el tenor Ragnar Ulfung --que equivale a lobezno--. Algo mejor el barítono, Erik Saedén. Pero la diminuta Margareta Hallín tiene una bellísima voz. Es una tanagrilla que se parece no poco a Xatlí, Noche Morena, que no era cantatriz, pero sí embaidora Sirena encantatriz. Por acá anduvo ha pocas semanas su ex-marido. Le visé el pasaporte. Continúa *LA TRAVIATA*, a toda vela. Están en pleno *DI PROVENZA* --Helás! Pero ya pasó, y ahora se desempeora la ópera. No se alitera adrede --ad pédem lítera--. No. Aunque es difícil desprenderse de las mañas --malas, peores

o bonísimas-- como de las manías. Siempre es preferible conocer, saber, no ignorar, que estar a obscuras del oficio, en las latas tinieblas, legos, in-albis, indoctrinos de las cuatro. (Se es, apenas, un modesto o un inmodesto cuadrúpedo: que los hay miriápodos!) De modo que ya no estoy en cero. (En qué se estaría pensando cuando eso se escribió?) (Con cuál de sus Daimones platicaría el Lao Leo?) Yo soy mero copista --que no copisolitario--.

Ya no estoy en cero: por lo menos desde ése momento: que ya son las 9 de la noche o la hora 21 de la jornada total. (El Lao Leo ha estado platicando últimamente con Celsius, con Swedenborg y con su discípulo --William Blake--). Se continúa sin que el Copista sepa de qué se trata. Este sistema horario de por acá es el más racional --en el Norte-- si no por allá también, apesar de que en el Trópico se explica el horario solar. Bonito papel haría un Relox de Sol ubicado en Karlaplan --verbigracia--: Si aquí sale el sol cuando le dá la gana: o a las 2 y 25 o a las 8 y 47 y se *pone* a las 21 y 5 o a las 14 y 45, y está *entre nosotros* (suecos y forasteros) 18 horas y media o sólo 6 horas escasas. Lógicamente, entonces, rígese el Quídam por la hora cronométrica y prescinde de los nórdicos caprichos febeos. Por el Relox de Arena aún podría regirse el Qüídam, mas nó, en jamás por el reloj de sol. La Clépsidra o Clepsidra, oh Palamedes! Nada de las 8

de la mañana o de las idem de idem de la noche (en cuanto a días de 6 a 6 y noches de 6 a 6). Por ejemplo, Abadía, cuando sea el filo de la media noche hoy, acá, en el Cubil, en *EL AUTOMÁTICO* estaría amaneciendo. Pero si se estuviera en junio, en *EL AUTOMÁTICO* serían las 7 y 30 de la noche --hora de los aperitivos de Efrén-- y aquí las 4 de la madrugada --hora de la pesadilla--. Estamos, Abadía? Estamos, Apolodoro? Lo que estamos, Lao Leo, tú y yo y el Alter Ego de turno, es... Mejor no meneallo, Apolodoro! Todo está bien: sin contar con lo maravilloso imprevisible, nunca al alcance de los majaderanos que jamás me conocieron ni me conocerán, peruétanos orondos! Ya que me dió, una madrugada, otra vez, pues a escribir: todo quedará en los Archivos. Y, siendo así, entonces ya si voy a urdir el *POEMA-RÍO DE ÍNSULA O POEMA DE POEMAS DE INSULA*, por más que tenía decidido *torcerle el cuello al Cisne*. Magüer no héme topado con Cisne alguno merecedor de la torción --aparte de que no aprovecho para verduguillo de animalias palustres, palmípedas mansuetas. No me he topado siquiera ni con el benemérito Cisne que embarazó a Leda --ni con su cuello de pajarita--, ni con el enjaezado cisne wagneriano, motor de la navicela de Lohengrin. He visto --de lejos-- algunos cisnes en los Zoológicos, mas no me interesó la ornitología por el lado de los mansuetos palmípedos, sino por el de los rapaces:

gerifaltes, sacres, tagres, alfaneques, alcotanes, esparveres, halcones y neblíes! (Dejo a un lado a los Búhos y a los Pingüinos, sabios los unos y bobos los otros). Perdón, oh Estólidos! (No me estoy refiriendo a los Pingüinos).

Hoy --cuando se manuscribió-- es primero de diciembre! Empieza mi tercer diciembre escandinavo. Hoy nevó, si con poco entusiasmo, parsimoniosamente. Y ya se está --a ratos-- por bajo del cero de Celsius. Ligero escozor en las orejas y una especie de dolor de oído en las puntas de los dedos de las manos, debajo de las uñas. No tánto ahora como cuando se llegue y se pase de los 8 grados bajo cero. Por un rato, claro: porque luego ocurre la anestesia local. Y ni orejas ni naso ni mejillas ni dedos sienten ya nada. Como ocurre --cuéntanme-- con los corazones mitridatizados a base de tosiguillos propinados en dósis graduales, día a día --con muy distinta intención, obvio-- por pequeñas gentes, o --sin torcida intención-- por las obnubiladas. *Lo que no mata, engorda* dice el Refranero, en términos burdos. Eso puede traducirse así: lo que no pudre inmuniza. Lo que no logra herir, acoraza. Lo que no puede ofender, enaltece. O, como ya lo había dicho un precursor de La Palice: el que quiso injuriar recibió el salivazo en la frente. Escupir hacia arriba es *pendejada.*

Hoy, 2 de diciembre: en el programa de Erik Werba una hora de Lieder de Hugo Wolf. Hace 90 años el golpe de estado de Napoleón el Pequeño, alias Badangué, que presenció en Paris mi tio abuelo Carlos Luis Guillermo de Greiff Faxe, quien --naturalmente, que ello viene de atrás-- estuvo del lado de la libertad: en el caso dicho, del lado de los republicanos. En Suecia, antes, y en Colombia, después, siempre del lado de la libertad total, empezando por la del pensamiento. Los de Greiff, siempre liberales. Como se decía en Antioquia hacia 1895: los de Greiff, *ni godos, ni brutos, ni ricos*. Y es suficiente por ahora si no ocioso y superfluo. Seguramente lo manuscrito no pasará a la mecanografía --con fines programáticos--, pues no se tienen noticias de la *HACHE JOTA CE KA*. Pasará a los Archivos. No llegó ayer, 3 de diciembre correo de la *COLOMBIE SAUVAGE*. Pero Medellín hubo de ganarle a Santa Fé, de acuerdo con el mi pronóstico, y luego le ganará a Bucaramanga. Por modo que... Continúa el *statu quo*.

Nevó ayer y nevó hoy, modestamente. Cuándo empezará a nevar en serio, sin ésta timidez, más generosamente? Quizá ésta noche --son las 9 y 20-- nieve un poco mejor. Brava la temperatura eso sí. Hoy, cuando salí a almorzar --a las 4-- había 4 grados bajo cero, ventosos --según el termómetro de mis ruborizadas orejas--. (Que el frío, luego que obra,

las enciende y acalora: brasas gélidas). Leyendo todo el día y escuchando, al azar, diversas músicas. Ahora --desde hace una hora-- dialogando con Maese Destilado el Rubicundo, vizconde de Coñac, alambicado poeta y amigo franco sin artificios ni felonías. El diálogo es casi mudo: que nada tenemos que decirnos que ya no sepamos: no tenemos secretos ni reservas mentales. Como cuando tácitamente dialogábamos tácitamente Rendón y yo ante las copas, en las mesillas del café nocharniego horas y horas, hace ya más de treinta años. Un mes largo más. Y como si hubiera sido anoche...

Anoche recepción en la Embajada de Venezuela. Me retiré temprano, pero no escribí Nada hasta el momento. No llegó correo de Bogotá ni el 2, ni el 3, ni el 4, ni el 5 de diciembre. Como es de presumirse, todo lo demás que, en adelante, escríbase por acá, no será programático: será quizá, cíclico --en un cierto sentido-- por la constante del mono-tema, pero será, ante todo, música y poesía puras..., o pura prosa impura e impura poesía no subordinada. Pura e impura en cuanto no sujeta a nada distinto o ajeno a su propia substancia impura o pura: como lastrada de la humana podredumbre, de la realidad vital infecta y de inasibles excelsitudes elatas. De toda la química animal, vegetal y mineral que en el espíritu opera..., y de la alquimia del sortilegio. Se es un laberíntico alambique

destilador de esencias quintas o enésimas, aromosas, amorosas o mefíticas, lustrales o preñadas de ponzoñas. Elato, estratosférico, alígero vuelo de Ariel. Proclive, reptante, rastrero deslizarse solapado de Calibán con la asesoría de Yago y de la crédula estolidez. Si no al Cisne, Lao Leo, tuércele el cuello a tu verbosidad desbridada.

De acuerdo, Palamedes: cierro el pico. Dedicado uno a las policíacas, a los crucigramas, e interferido por la Radio Sueca --hórrida en ocasiones-- se cae en el hastío plúmbeo y no se sale dél sino con el verbeo o escribiendo --para las arañas-- y dialogando con el *amigo de vidrio* y con Palamedes. Palamedes, aunque pseudónimo, magüer, en otro sentido, anónimo, no es ningún *Perico el de los Palotes*, ni un *Pelotas el de los huevos revueltos*: es un griego de la buena época, de la mejor, nada boecio ni abderitano sino sumamente ático, aunque esparciata. Salvo que ya no le peta la *sopa negra* y si se extasía ante una ánfora de Samos o, torso a torso, contra una anfórica Helena o una esbelta apenas púber Tanagrilla estilizada. Sibarítico el bueno de Palamedes, que, en más, es un sarcástico sofista: cínico, estóico y epicúreo No te me vayas, Palamedes! Siempre a mi vera! Sabes reír de tí mismo así como burlar, befar y zaherir al majadero o al proclive.

Llamó por el teléfono el pariente Sven Rambe, de Lund, ahora en Estocolmo. Mañana me veré con él. Ahora, 9 y 10 de la noche, viene *ARIANA*, de Martinu. Vamos a ver de que se trata en la ópera (por el lado musical, pues se canta en sueco). Gritos, cuerdas y percusión. Algo de vientos. Recitativo. Interesante. Pero *ésto no matará aquéllo*.

Y se corta en este punto porque en el texto manuscrito obra un largo discurso seguido de un esbozo de Poema, que se dejan --poema y discurso-- para un otro día, o para que tope con ellos algún curioso por el año Dos Mil y pico. Continuaré escribiendo *para las arañas* diletanti... Buenas Noches! O... abur!

11 XII 1961(copiado)

LXIX

Por boca, sí, como que es dictado al amanuense --en su primera forma--. Quizá todavía en son de *CORREO DE LA CULTURA*, para el público: de nó, para el diminuto comité. Aunque aquéste dactilografíase a partir del 28 de diciembre del 1961, la fecha de los sacratísimos Infantes Inocentes, dactilografíase también intemporalmente y no necesariamente para el aire expreso de una determinada caracola ecóica sino posible y puramente para el aire anónimo mero vagabundo viajador sin derrotero, sin refugio quizá,

sin órgano vocero diferente de la muda, tartamuda propia gola --tocada de afonía que no de sintonía--. De lo que se desprende que le tiene ahora casi que sólo por Embeleco Particular del año 1962, ya próximo, y por embeleco --si no discurrimos descaminados-- de no uso y abuso público sino de muy privado desempleo y personalísima entretención bobalicona. Bobalicona si las hay. Monologa el Orate, soliloquia el discreto, consigo mismo platica el cavilador agudo o romo en sigiloso conciliábulo. (Que dijera Aristóbulo). Copia de aquésto llegará a las manos de Araím, de Camargo y de Abadía. El manuscripto pasará a los archivos de Arí Leo el Lao o de Beremundo --su testamentario ejecutor--. Perdón: la copia dactilográfica original: que el manuscrito botín será de las ratas papirófagas. Como decía Maese JOVICA (no se cita textualmente): *Anacreonte es entre los racionales lo que el Mastodonte entre los animales --gratuitamente dichos irracionales sin razón*. Ya se sabrá del mastodonte y del anacreonte en danza ahora. Maese JOVICA era otro filósofo intuitivo como TISAZA y como Leo, por el Aburrá, hacia 1912...

Para seguir dándole a aquéstas pamplinadas mostrencas --urdidas por el ocio para complacer al vicio necio escribidor-- una muy vaga apariencia de continuidad, de enlace y conexión --problemáticas-- con anteriores vaciedades que engendró el mismo

nada hacer en maridaje cómplice con el *nada haber por hacer* (de menor incoherencia o de alguna --si mínima y si recóndita-- cuasi importancia --en contrapunto-- formal o ética o estética, metafísica o patafísica --oh manes de Jarry!--, dentro del Esperpento o el Dislate), prosíguese atendiendo --para las arañas perplejas y las lechuzas circunflejas-- a éste peor que dementicio seguir avanzando --en reversa-- el desarrollo hipotético de una *LETANÍA DEL CAOS* en todo momento trunca, a cada instante más y más laberíntica (sin *laberintorio*).

Se cortó, en el tranco anterior y postrimero corresponsalicio de 1961, primeramente cuando díjose *esto no matará a aquéllo*. Se echó luego otro parrafillo en son de pseudo Coda --no relacionada la *coda* con la cola de atrás-- o de colofón o de --con disimulo-- *trasero de lámpara*. Y la parola que precedió a las *Buenas Noches... o Abur!* ha de ser entendida u oída o escuchada en singular. En Singular!!! Ojo u oído: cuando y donde dijo y dictó el inconsciente subconsciente *diletanti*, léase o escúchese *diletante*, pues como se ha redicho, redundando, ya se dejó de lado el truquillo majaderano y *centenarista cien por ciento* de la *pluralidad ficticia* que traía frito o freído o fregado al benemérito Qüídam obsoleto. El Qüídam optó la singularidad (ficticia otrosí, que sólo es dueño de una de las acepciones de la voz) pero en ocasiones

no infrecuentes el Qüídam olvídase de la cosa, paramnésico, y se le van las patitas al solemne turulato. Dáse por terminado el *empate,* el empalme o anudación. Finido el pórtico y preámbulo o antesala, atrio o vestíbulo (pero no *ausonio*). Y se continúa dictando o escribiendo --que ya es manía de bulto-- *para las arañas* de Remy de Gourmont, para los ratoncillos librescos y para los tres o cuatro (o quier cinco) lectores bizarros --presuntos--, otrora estupefactos audientes radiales y no se sabe si desde ya en vacaciones. Para que lo escanda Mejía se escribirá aún o si no para las sufridas arañas heroicas que --por lo demás-- no las he visto por acá --como tampoco a los ratoncillos bibliómanos-- en el *NORTE RÚTILO* (nada ahora rutilante sino níveo, opaco, a media-luz, en claroscuro, y gélido). Y esto será, casi, desde ahora --apenas penetremos en el año 1962-- una especie de *CUADERNO DE BITÁCORA* (sin brújula dentro della o fuera della), superficial, baldío, baldo o zurdo y anodino, rehenchido al desgaire, en el que no se registrará nada, pero nada, siquiera ni de aparente trascendencia o enjundio o meollo supósitos --por lo alto-- ni de llana amenidad o somero donaire --por los suelos--. Mojones. Hitos. Puntos de referencia --no ubicados-- para futuras venturas hipotética evocaciones reconstruídas, si se recae una otra ocasión en tal simpleza o se cae por vez primera en semejante absurdo y antojo peregrino.

(Y claro, oh Gedeón!, si el caduco Lao Kronos --y colega-- se lo permite al antojadizo reconstructor de tales nimiedades vetustas autobiopsíquicas del Orate laberíntico ex-Poeta --ingenuote casi tánto como latebroso sin enigmas-- y ex-Vikingo en carena *perpetua*.

Terminó la transmisión (desde Gotemburgo) de la SINFONÍA ITALIANA de Mendelssohn, escuchada, no tánto por ser ella, como por no malbaratar energía en pasar hasta el toca-discos y posar en él una lúnula de ebonita o de lo que ello sea.

Y ahora, luego de agregar unos cuántos renglones más a las pampiroladas, seguirá la lectura de la policíaca de turno o de EL PUENTE SOBRE EL DRINA *o* LOS CÓNSULES, de Ivo Andric o *del* MEMORIAL DE SANTA ELENA, del Conde de Las Cases. Oportuna relectura aquésta, luego de haber conocido el reciente libro del odontólogo sueco Stén Forshufvúd: NAPOLEÓN FUÉ ENVENENADO? (con interrogante y con arsénico). (El dentista casi que sindica al Conde de Montholón, otro memoriata de ésa otra Insula: y es muy sospechoso en verdad el tortuoso tipejo mencionado. El isleño Bonaparte (Córcega, Elba, Santa Elena) se tornó muy parlanchín en la tercera de sus Insulas y dijo --o le atribuyen sus amanuenses-- (a más de muchas veras) no pocas inverdades e imposturas

históricas en plan exculpativo --y, claro, inculpativo--. Ex, de él e in, de sus *cabezas de turco* o *trompos pagadores*.

Por acá continúa nevando intermitentemente, con ritmo vario y con suma desgana: un día sí, otro nó... Maese Invierno un tánto irresoluto, cauteloso, tímido. Anoche y hoy, gélidos ventarrones procedentes de más allá del aterido Cabo Norte --por sus señas y orientación--. La temperatura benigna todavía, aún oscilante entre los mas cuatro y los menos cuatro grados de Celsius. Claro que ella bajará más dentro de poco --para ponerse a tono y para mi regodeo y mi regocijo y mi congelación--. No contra todo ello sino para estar acorde con todo ello, se sigue el hiperbóreo tratamiento. Tratamiento ya puesto en obra desde el Otoño, intensificado ahora y que se irá llevando a su plenitud de acuerdo con el termómetro y con los imponderables: café o té reforzados --y no con leche--, vino rojo en las comidas mayores; coñac vespertino y nocturno, luego del condumio o refacción, y ya en el habitáculo o chiribitil --cuando no en el peñasco de Insula. En el zaquizamí y Sede y nicho. O en el psíquico islote. Y si no coñac siempre, algún otro espirituoso seco, anhidro, sin atenuantes, su equivalente: para variar, dentro de la misma línea higiénica, tónica, y el mismo plan hedónico y la añeja vocación enófila manifiesta, que no en jamás

disimulada. Música, Vinos, Fémina!: anteayer, ayer, hoy y mañana, y hasta donde dén los Imperativos Categóricos, todavía arrogantes. Y..., la sóla Soledad y su Sigilo, y el tácito --redundante-- mudo Silencio huraño, hosco, fosco, señero, severo, altanero, y elatísimo y lauto (y cauto, aunque no por deliberado propósito prudente ni por la consonancia) No. Lo cual (todo ello) no sería eseíble, dado que se es mera brizna, bledo sólo en el viento, copo blándulo errático, favila Insula, Casa de Reposo, allá en el Báltico vecino (para el descanso de los Orates más notorios y refugio del Cuerdo Máximo en los fines de semana). Ínsula, acá, a la mano --vecina del Meláren-- (para los principios de los hebdémeros del Insólito o del Sólito) Ínsula. Ínsula siempre. Ínsula aquí, así como Ínsula en la Villa de la Candelaria o en Santafé de Bogotá, o en San Xoaquín de Bolombolo o en Nolandia de Oro o de Cobre o en Nihilia de ceniza o de sándalo, o en Letabundia o en Tenebria. Insula. Insula siempre. Y qué habrá del cantaleteado o quier cacareado y magno *POEMA DE POEMAS DE ÍNSULA*, en el que sólo --al parecer-- está pensando --a más de su fautor presunto-- Maese Guillermo Abadía? (y Santiago Rengifo y Tulio Bayer, quizás, y Beremundo, muy de cuando en vez y durante los insomnios del desvelado sonambulante de Apolodoro, el cuarto alter-ego del Escriba). Para beneficio de las *letras*, de las letras *congeladísimas*, talvez nunca se escriba formalmente

(y menos en plan publicitario) el tal *POEMA DE MAGNOS POEMAS*, aunque en todo momento e instante en fuga, él, todo él, se está urdiendo y perpetrando *in-mente,* para el viento huidero, en el aire inasible, sin huella física visible, ni rastro olfateable por el mejor sabueso. La insólita maravilla quinta-esenciada que no obrará en suplementos supletorios donde vocea la morralla áfona. Para el viento, el *POEMA*: como no le dé por aprehenderlo (magüer inasible) al mentado Beremundo ocioso, a Apolodoro, otro que tal, o si no al así mismo al inefable maese sinecura, a Bogislao el Vándalo, o, en el peor de los casos, al Eslavón de Stepansky, en alguna (de todellos) convalescencia de su echandiana o su greiffiana abulia... No obstante mis vigilantes cautelas sigilosas. Porque yo, Leo, el Lao, el viejo Arí --ario--, no le voy a poner más oficio a los dedos garabateadores nunca, en adelante, ni a la roma péñola, para la nonada huera de *eso que llaman Poesía* los peones primarios plumarios o para la no tan vacua que nos plugo discantar antaño. Otra cosa es que de rato en rato se la devane y urda y teja --a toca teja-- en la zahurda asilo del inane sesámen y se la meta luego --sumamente sabio-- en olvido (tras de la cuarentena: que se vacila en ocasiones y se deja en el aire al monstruo-engendro). La Poesía, desde hace lustros, ésme vómica. Antes, apenas tragicómica o sólo cómica: por cuenta del juglar paradislero (bufón doblado de zahorí sardónico arquilóquida).

Cómica ayer, hoy vómica: nunca cosmética ni cósmica según la que vocean legos coplistas o narcisones fatuecillos que escriben con las de caminar y piensan con lo de sentarse cómodamente: como que tienen el pensatorio muy arrimado a la cola y el *estilo* en las pezuñas. Otros en las pezuñas del Becerro de Oro, mercachifles. Con perdón de las pezuñas, que, si de cerdo, y en los fríjoles, valen por cima desos bodrios sordos o caldos bobos pseudopoéticos de mera paja sin polvo. Oh Nenes! Oh Nones! Oh Nanes!

Y en qué se iba yendo antes del discurso? --No sólo estaba, sino que estoy, sino que estuve ausente, siempre, per sécula. Sí, valvasores. Si. Meseres. Sí, Donas y Doninas! Precisamente como ahora el camarada Harald. Como el añejo *HARALD EL OBSCURO:* el mucho más obscuro hoy. Pero nunca fué tan claro como ogaño. Como Harald el soterraño, el topo simero, abisal, zapador de socavones y espeluncas.

Harald, Yo, estaba ausente. Vagué, los quince hebdémeros-sol, sepulto, por meandros de ópalo de la onda más honda, zabuhído, o en sus crestas --montado en mi piragua--. No me guiäba la Rosa de los Vientos innúmeros que opera sólo para magnos periplos --y únicamente epi-oceánica--, ni otra ninguna Rosa: y casi siempre singlaba entre dos aguas, mientras seguía a la deriva la canoa o tras mi sombra submarina... Córtase a cercén, que la cosa sigue. Buenas Noches.

31 XII 1961 - 1-2 I 1962 (copiado)

Ver *Señor, estaba ausente. Vagué, por quince hebdémeros* (en *POESÍA NO INCLUÍDA EN NOVA ET VETERA - OBRA POÉTICA*, Tomo 3)

LXX

Cumpliendo la amenaza del esperpento anterior, la Cosa Sigue (sin solución ni de continuidad, helás!). Lo antedicho y... No me guiäba la Rosa celebérrima ni otra, ni el mudo azar ni el callado capricho del cegatón acaso buzo me guiäban: vagaba en pos de la estrella ni visible en el báratro, la estrella mía exigua mental (de hace siglos-luz sin luz), con el ojo nictálope, noctíluco, la sesera sin seso, y el corazón *definitivamente forajido*, lastrado de congojas efímeras, celadas, o pungentes (no obstante ser de cartón-piedra el forajido). Harald, Harald, Harald, Yo, estaba ausente.

Quizá Harald iba --en su ausencia y en el *RELATO* de marras-- a darle forma al recuento de sus anteúltimas trashumancias alredor de su nada total y de su imponderable todo. O de las mías y los míos: migraciones, todo y nada: unas y otros absolutos --no abstractos-- y concretos --no ciclópeos-- sino de piedra *pegada* (con sangre y espíritu y zumos varios) y de sus o de mis restos mínimos y trazas y escoria: en rojo están los cuocientes: pero hay un saldo en azul: el no accesible, el saldo inmarcesible (congelado). Y continúa el camarada Harald, ya no en dúo: Si no escribí con sangre --como el Otro--, Yo, Harald, el mucho más que Obscuro, pagué con sangre, sí. Con sangre mía --que no es *espíritu*-- y, de yapa, con piltrafas de carne, magra, pulpa:

el préstamo usurario que me avanzára el *Númen*. Y no que sea necesariamente shylockeño el *Númen* todas las veces: pero suele gustar del tóma y dáca y en más la *rata* --legal o extralegal-- cuando el Quídam parécele de dudosa solvencia intelectual. (Y es, el *Númen* a ratos, otro *honesto Yago*, pero no apenas *Crítico*). Harald, Yo, estaba ausente. Monologaba, luego, por Insula y sus arrecifes --interludio-- delante al Mar, delante al Viento gélido, aterido, preñado de gaviotas nefelíbatas raudas, y de inválidos albatros zurdos: --si grises sueños míos desalados, no alígeros, si albísimos mis sueños, pajarracos de corto vuelo--, mis sueños abolidos desde años atrás de antaño, hace años de años si no milenios de milenios cancelados, caducados --otrosí-- antes de estar en cierne la nonata criatura pigmaliónica, el pigmeoleónico aborto frustro, no voluntario: siempre, empero, dado a luz. A luz cegada. Sin luz. Contra la luz. Apesar de la luz. Como ya lo intuiría el *Espíritu de las Tinieblas* cuando el Cáos anterior al *Génesis* (y al *Apocalípsis* y a don Luis de Argote y Góngora).

Ahora, de nuevo a dos voces paralelas, Harald, Yo, y yo mesmo: siempre damos y dimos y daremos a luz --entre negruras-- los míseros poetas, los nuestros teratológicos engendros de tiempo completo o sietemesinos (o paridos con retraso). --Teratológicos, --helás!-- si musicales--. Y musicales --helás!-- si no monstruosos. (Con la tara de musicales). Nuestros monstruos excelsos --helás!--, si piedra sorda, inerte, esquiva: hoy el poeta ha de ser sordo y lego y zurdo, como el músico, y --a la par del pintor y el escultor-- ha de seguir --acémila-- de reata, la moda y obtemperar al *crítico* mentor y obedecer a la memez beocia insuflada y preceptiva sin sustentáculo, de precepto vacío, vacuo, huero y en boga (para el boga que no para el piloto, para la acémila que no para el calificado ductor de la reata).

Por modo que es preferible que retornemos al Silencio, Harald, Tú, el Soterraño, y Yo mesmo, el Recoleto, y a nuestras risotadas circunflejas y a nuestro sarcástico sonreir...

Y se acabó el año capicúa de 1961 --que acabó de sacarnos, a Harald y a mi, de no pocas dudas--, sin que se terminara de copiar en la de teclas lo manuscripto entre el 11 y el 22 de diciembre, por no dejar... Si se escribe sólo, siempre, para las arañas..., y para un cuarto de docena de audientes o lectores: la nueva amiga --con eres--, Camargo, Abadía... y el posible héroe desconocido incógnito. Por acá: entre menos 8 y menos 14 grados de Célsius (mas no dentro del calefacto zaquizamí y habitáculo del Búho). Harald, Yo, estaba ausente, desasido de todo, subterráneo --lo dicho--, en la espelunca: en la más honda de ellas, en el más profundo círculo dantesco? --Qué vá!: la Sima es otra Cima! El Báratro es el ápex del Zenit! El Cero es tan absoluto como el Infinito!: y *Juan Lanas el mozo de esquina es absolutamente igual al Emperador de la China: los dos son el mismo animal*. Sólo que ya no hay Emperadores en el Celeste ex-Imperio liberado: los *juanlanas* si pululan y redundan a montones y doquiérase o donoquiérase. --Metido en la espelunca, en la aterida, gélida, yerma espelunca abisal, cenital, ciega, muda, sorda, plúmbea, áurea, pétrea, sita por donde nunca y más allende, sita

en donde jamás y más aquende. Espelunca, Báratro, Gehena, cerrada a *piedra y lodo*, revestida de amianto, hermética, impermeable, estanca.

Cosa es asaz entretenida vagar y divagar, disparatar y discurrir *al ritmo del antojo*. Después de una secuencia de tres programillas remitidos a la ventura hace tres semanas (los presuntos radiales mecanografiados el 7, el 10 y el 11 de diciembre de ese año caduco ido, y que Alvaro díceme ahora que si se espetaron), nada: nada más, nada menos. En los días y crepúsculos --antelucanos y vespertinos-- y noches subsiguientes, nada, nada, o poco menos --como es probado-- se ha escrito. Nada, casi menos que nada, aunque se pensó en atender a la atrasada corresponsalía personal --diferente de la programática-- dejada desde siempre para *un día de éstos*. Pero..., nada. Qué le vamos a hacer a lo no hacedero. Nada. La nada total, absoluta, disoluta, matemática, enfática, física y metafísica. El Cero redondo. El Cero hondo, a quince cúbitos por debajo del subfondo. El Cero infinito --en ayuno y ahito--. El Cero entero, procero, contrito, orondo, mondo, huero, tondo, anular, inaudito, vero hito monolito, rito mero proscrito, mito huidero lagotero, gorgorito traicionero, condotiero fiero, artero... Hero: la de Leandro? Hero, la de don Pero, la de don Suero ibero el pajolero? Clito, bien apodada y bien guarnida,

oh don Toriondo rijoso. Dueña Arredondo rijosa, maese Garavito ablato, doña Repito nunca henchida, don Nunca itero --el Majadero--, doña Carraca raca -mandaca, don Zalamero el calabobos, la Urraca doña Pía y sus arrobos, harpía de *mitaca*. Horror! Horror! Talvez mañana, algún mañana de tántos como proliferan. Talvez mañana (como siempre y nunca) se atienda a la propia y personal corresponsalía, distinta, oh Númenes! de la impersonal y ni corresponsalía radiable: distinta de la impersonal personalísima extra -programática no suspensa.Todo sabe --como se sabe-- teóricamente (en realidad simbólica) a lo que sabemos todos que (metafísicamente, emblemáticamente) Ello sabe, si alguien alguna vez lo saboreó. Todos --metafóricamente-- sabemos a qué sabe *todo*, en ciertos instantes cruciales: al puro fiemo (hasta Harald y Yo, conocidos aerófagos). Lo sabemos, teóricamente, casi todos: cambronnianos más o menos heróicos, más o menos heróicos Mazas, más o menos estóicos poetas ecóicos, más o menos paranóicos perencejos o menganos --papanos o collarejos--. Paranóicos? No será preferible y más exacto llamarlos *paranóiacos?* Creémoslo así Palamedes y yo, sofistas y gramáticos anagramáticos de oído, legos, laicos, intonsos, ni siquier escolares --autodidácticos intensos, extensísimos--, de ninguna manera ni modo Maestros en Gay-Saber ni en Gay-Dezir ni en Gay-Modular y gorjear.

Han trancurrido seis o siete días desde cuando empezó a llamar telefónicamente el compañero y camarada Diego Montaña Cuéllar. Llamó varias noches y días con deseo e intención de allegarse hasta el cubículo y sede a me saludar y a poner en mi torso, hombros y brazos los abrazos de *ene* amigos suyos y míos, de Bogotá. Pero no apareció Diego. Discursos y más Discursos de los Amigos de la Paz (y de la Oratoria). Y no que apenas lo suponga o lo colija: que los oí, y en seis o siete idiomas, en 1958, yo --Delegado mudo-- miembro del Congreso de la Paz del año dicho. Nada se puede hacer --Beremundo, Sergio, Bogislao, Leo-- sino esperar a que cese el paroleo cataráctico multilocuo, locuaz y multilingüe. Lo grave, lo muy grave, para las múltiples corresponsalías congeladas viene a ser que --en espera de Montaña-- suspendí, de tajo, las escribanías unas y otras (para bien o para mal, beneplácito o desplacer de los favorecidos o de las víctimas del intermitente grafomaníaco y polígrafo teórico). Para mí (Leo, Harald, Sergio, Bogislao o Beremundo): ni fú, ni fá, ni fafefifofú... Escribir o no escribir? (*That is not the question*): todo me dá lo mismo..., y desde cuando *el uso de razón* (que dizque suele llegar a los siete años *flat*, a los no retrasadillos o a los no adelantados precoces), es decir desde a mediados de 1902, recién pasada la *GUERRA DE LOS MIL DÍAS* (Y de las Mil y Una Noches). Y vino al fin Diego Montaña Cuéllar

(Unidad del Quinteto de los Amigotes de la Paz, cuyo quinto *membrillo* --malo por excepción a la regla-- yo soy: yo, Leo) al habitáculo, sede y cubil y osera o leonera y *CUARTO DE EL BÚHO:* la víspera de su regreso. Dos horas antes de su arribo al Reducto fuí *a por él* (como dicen por Chamberí y Cuatro-Caminos) hasta el Hotel Malmen para luego seguir entrambos al Palace --donde estábamos citados Montaña y yo con un tercero y colombiano otrosí--. Diego despedíase en el Malmen de sus compañeros del congreso. Allí topé yo con varios que lo habían sido míos en el de 1958. Pero --helás-- ya habían salido de allí Ilya Ehrenburg, Nazim Hikmet y Mulk Raj Anand. Luego de las dos horas y de su final en trio en el Palace, vinímosnos Montaña y yo a la isloteña covacha. Y sesionamos en ella desde las 8 hasta las 12 o más. Gratísima conversación --para mí, ante todo--. Diálogo intenso. De ello, luego, ya se irá sabiendo. Claro que no de lo platicado íntimamente, del dominio privado, y de ningún interés general, público o publicitario.

El Benemérito Club de los *JOPECÓN* será reorganizado en 1962. Se dá aviso a los aspirantes --que los hay-- y a los impelentes y expelentes (y expelidos) y a los expirantes. A los aspirantes..., para que no esperen. A los otros, para que desesperen de seguir en el Club: Oxte, Lacertos! Fuéra, sabandijas!

Estas costumbres pascuales de mis antiguos paisanos suecos, de los de ogaños ex-paisas míos! Del 23 al 26 (inclusive) de diciembre, héteme cuasi forzado recoleto: dándome *en la vena del gusto* los de ahora suecos, navideños suecos adocenados y no ya quijotes carolinos legendarios. Navidad. Navidad etcétera y etcétera. Navidad *nova et vétera*, hodierna y vetustísima (como se verá si se dá en parlar de Navidades, como se escuchará, que ello no es técnicamente imposible, a menos que la cosa se le pierda de vista y oído al sordo y cegatón vigía que escruta desde la cofa: (el atalaya está en la buhardilla sita en la mansarda), o se le escape del recordatorio al paramnésico.

Ahora (26 de diciembre) empieza a sonar *CARMEN* de Mérimée (un poco) y de Bizet (en la Radio local retransmisora) cantada en el Real Teatro de la Opera, en sueco (horror fonético!). Excelente la escandinava Carmencita (Kerstin Meyer). Aparte de la *CARMEN* de hoy, cuatro días y cuatro medias noches de música pura e impura (o de pura música) en los oídos caracolas del melómano Recoleto. Segundo acto de *CARMEN*, luego de quince minutos de *amenísimos* comentarios, en sueco básico, durante el Intermedio. Supongo que sumamente amenos (a menos que ande errado) a juzgar por las risas de los interlocutores (que los comentos son siempre a cuatro manos o más).

En la Radio, los suecos (y las suequecillas) celébranse los chistes y gracejos y donaires por anticipado, desde mucho antes de espetarlos...

Basta y sobra por hoy. Buenas Noches, Equis.

14 I 1962 (copiado)

Ver *Señor, estaba ausente. Vagué, por quince hebdémeros* (en *POESÍA NO INCLUÍDA EN NOVA ET VETERA - OBRA POÉTICA*, Tomo 3)

LXXI

De un rincón talvez no: sino del rincón, que no hay otro que yo frecuente en mis cabales. Para terminar, definitivamente, con el año de 1961, en lo escrito (que ya el año hace rato periclitó y lleva en sí su tiempo largo de difunto).

Y punto aparte: llegaron 24 ejemplares de un Libro (nominal, aparentemente mío, al menos como que yo soy su fautor) que envía --a pedido mío-- el Editor Aguirre. El Editor continúa no diciendo ni má ni fá ni mú ni fú, en relación con los que yo --pazguato-- juzgo *mis derechos de autor*: en mi calidad de presunto dueño de la cosa por mí escrita y por *ése* editada (Helás! con base o sin base en ningún contrato escrito y firmado). (Como que --cuando se habló de la edición

aquésta, en *EL AUTOMÁTICO*, iban a intervenir en ella Pepe Mexía, *PANIDA*, un su cuñado y Federico Ospina, además). (Ospina no pudo ser el Editor dos años antes, por accidente aéreo y *fuerza mayor*, como se había pensado: con Federico si se había firmado un contrato elaborado por el muy risueño Otto Morales Benítez). Tácitamente ese contrato obraba en esta segunda tentativa --realizada-- de Edición de las llamadas *OBRAS COMPLETAS* de Don Yo de la Montaña. Y de Montaña a Montaña..., como platicáramos en el cubil mío de por acá, Diego Montaña Cuéllar y yo --entre otras cosas de mayor cuantía-- de Mi Libraco --editado en marzo de 1960-- y de la amnesia del Editor o de su muy discreto silencio en relación con la mi no dudosa participación numularia en ella, me ofreció Diego encargarse de reclamar --a ufo-- lo a mí debido o de renunciar --en mi nombre-- a lo adeudado, imponiéndole a la cosa en fuga la cancelación y el finiquito. (Si yo le apodero en tal sentido: a la verdad poco aprovecho yo como pleiteante, litigante y cobrador). Como viajé a Suecia desde mediados de 1959, ignoraba que el flamante Editor --sin darme aviso de ello (seguí pensando que actuaba en nombre del cuarteto) había prescindido --per se-- de los tres compañeros, porque aspiraba al 50 por ciento de la parte de los editores. Esto lo supe ha pocos meses, por carta de Pepe Mexía. Punto.

Se corta --si es del caso-- y se prosigue: Ahora sí para terminar con el año 1961: en los días domingo 24, lunes 25 y martes 26 de diciembre húbose de acudir al condumio casero, semi-elaborado a domicilio, a base de conservas en gran parte y de viandas tenidas en la heladera: pues no había restaurantes ni automáticos en servicio. Maese Brillat-Savarin Vatel von Greiff de Cocinero!, de *Maitre*, con el gorro albo encasquetado! Olé! Mordecái! Atiza! (Más es lo que el Maestro *quema* que lo que *come,* solía decir Alauda) (ella sí Maritornes excelentísima, expertísima, de adehala y por contera: lo suyo se comía siempre en el punto y sazón precisos, al linde mismo de la quema). Tampoco hubo en esos días pascuales actividad en las oficinas de Correos --distribución y despacho-- ni en los Bancos. Iglesias si habría entreabiertas, conjeturo. Lo que sí hubo seguramente --que me consta--: una temperatura oscilante entre diez y doce grados bajo cero, y bastante nieve, mucha nieve, nieve a rodo! (o a Ródanos, como alguien dijera). Nieve y frío: lo que asaz me peta y alboroza y lo que no puede faltar en la Pascua Escandinava, no se si por Decreto o por Resolución. Qué tradicionalistas mis ex-paisanos los neo-suecos hodiernos! Hasta la meteorología ha de operarles en llave con la tradición! (Mis hodiernos ex-paisanos, ex-gustavianos, ex-carolinos, paganos hace milenios, en añejos antaños, católicos anteayer, luteranos ayer

(y aún, por la forma), hoy indiferentes, al día --todo ello sucesivamente-- y sólo (en cuanto a usos, embelecos y costumbres, y *per-sécula*) tradicionalistas a ultranza o a *macha martillo* (expresión de don Homobono Pérez y Pérez, de Envigado). Tradicionalistas de *tiempo completo*, como ya se tiene dicho y redicho y vuelto a repetir, Mordecái, mil veces! (Mordecái --obsoleto voto, Mosadegh-- lo utilizaba el Adón de los Adones, cuando no estaba tan impermeablemente hermético ni tan ominosamente cejijunto, ni tan patéticamente melancólico, y lo repetían Platón --el de Otramina-- y Ebenezer y Abdenagodonozor --el de Sitioviejo-- (*alma bendita*: que Abdénago falleció intempestivamente e inconfeso en el Trópico --de cáncer-- o de Capricornio: el muy rijoso fauno bisulco!) (Faunillo térete, ayer, luego cacoquimio, caquéctico, anquilosado, paranóiaco y mitomaniático puro). Epa! Epa! (Epa es un voto o reniego medellinita, de principios del siglo aquéste).

Retornando a mis mansuetos y metódicos y sistematizados (y mediatizados) hodiernos ex-paisanos los neo-suecos de ahora, puestos en horma, apegados únicamente a sus usos desuetos consagrados, convencionales, que no a sus hechas heróicas legendarias..., escépticos de hecho --de indiferentes a la cosa metafísica o psíquica-- después de Almqvist

y de Strindberg, (oficialmente, gubernalmente luteranísimos), socialistas por las prestaciones, con todo y los altos impuestos, (monárquicos por definición o acuerdo contractual), pagados de sus *títulos*, aún de los más modestos y subalternos denotadores del oficio o mester, y de sus condecoraciones pululantes. De sus títulos de todo género y linaje, pero también de sus títulos nobiliarios (bajo los Bernadotte que no figuran en el Códice, Libraco o Registro de la Nobleza Sueca). Etcétera! y etcétera! Los republicanos (cuando no ácratas o nihilistas o cosa *peor*) von Greiff --1719 en el Códice Sueco, 1500 o antes en los de Silesia y Pomerania-- aún figuramos (nominalmente) en el Mamotreto dicho. Nominalmente por cuanto ya no hay von Greiff suecos, y los únicos dueños del apellido somos los de Greiff, colombianos, emigrados de la alcándara, gerifaltes y halcones, hace ya *marras!* En el Registro y Nómina alfabética dichos no aparecen los Bernadotte de Pau y luego de Pontecorvo, lo cual *no quiere decir con fuerza* (según se afirma en Pavarandocito, Fontidueño, Cuerquia, los Vahos, Peque o Encalichada).

Mañana como que es el día preciso de los Santos Inocentes, los patrones de Beremundo el Lelo, de Bogislao el Ido, de Leo el Revenido (y de la reata supérstite toda de las acémilas puras, de los bienaventurados cuanto inactuales amigotes simplicísimos del Clan *JOPECÓN:* de los memos y bobos del *sopapo*, cien por ciento majaderanos --aunque no utilizan el *estilo comunal* patógrafo. Optimo..., es decir óptima la Vodka Moskovskaya! Osobaya Vodka!!! Estoy en trance --oh Alquímicos! de inventar o de redescubrir --si ya estaba inventado ese coctáil-- un estupendo combinado no complejo, un sencillo *copetín* mirobolante! Dos terceras partes de Osobaya Vodka Moskovskaya y la otra de un escarlata *cherry* danés. Optimo! (Se ensayó primero la fórmula de la *paridad,* por mitades, mas resultó bastante *señorera* la formulilla (y la *toma)* (y la *toma*, la del primer ensayo, resultó bobalicona). En las proporciones nuevas es algo así como la *caraba* en cristalino cuenco el brebajillo. Pero hay otro posible coctáil, Vodka y Cuantró, también en la proporción de dos por uno. No resulta la paridad, decididamente --en los *coqueteles*, digo--.

Y no se escribió nada entre el 29 de diciembre de 1961 y el 3 de enero de 1962. El vacío. El desmañado *estilo* en vacaciones. Desmañado pero no nada *comunal* sino todo sí del individuo peñoleador. En cambio, no poco se mecanografió, de lo antes manuscrito: a lo mejor para las meras arañas papirófagas. Nada trajo el correo del Altiplano Andino, hasta la última fecha, aparte de las tarjetitas *consabidas* de Pascua y de Año Nuevo. Olé! Punto.

Y después del punto un merecido descanso compensatorio se dió el poeta soterraño, inactual y mudo --detrás de sordo: para mejor captar el silencio--. Y así como a juro aconteciera siempre desde milenios de milenios antes de Adán y Eva y de Lilith y de la emblemática sierpe sabidora, no existe diferencia alguna entre el pimpante año que llega y el que claudica, decrépito y fúgase. Obvio, Maese Abundio! Concluyente! Razonas como una otra alcachofa! Claro! Como que eso de los segundos, de los minutos, de las horas, de los días, de los hebdémeros, de las décadas, de las quincenas, de los meses, etcétera y etcétera, es --visiblemente-- infundio artificial, concertado, convencional, vetustísimo y desueto. Ya el sol está pasado de maduro para ser archivado en el Museo Universal de Antiguedades: que se vaya Febo a *calificar servicios* al Museo! y a hacerle compañía a la herrumbrosa Espada de Damocles, --verbigracia--,

a la Palanca --sin padrinos valedores-- de Arquimedes, a la Linterna --*lámpara sin aceite* como la Luna-- de Diógenes, y a su Tonel-habitáculo (sin servicios sanitarios), a la Escala de Jacob, al Huevo de Colón, a la Piedra Filosofal, a la --inútil-- Cuadratura del Círculo, a las *Nieves de Antaño* (sensiblemente iguales a las de Ogaño), al Paraíso Perdido --ínfima pérdida--, a la Uña de la Gran Bestia, al Olifante de don Roldán, al Talón de Aquiles, a la Balanza de Shylock (aquél y aquésta diferentes del talón de oro y de la balanza de pagos modernos), a la Naricilla de Cleopatra, al *Fazzoletto* (o moquerillo) de Desdémona, al Diluvio de Noé o de Maese Deucalión, al anillo de Polícrates o al de Giges o al de Hans Carvel o al de los Nibelungos, y al rebañado Plato de Lentejas de Esaú (no ya de Jacob). No recuerdo por el momento otras vejestoriedades del jaez. Parlaré con el camarada Sergio Stepánovich Stepansky, técnico en ello, o esperaré a que ellas se vayan presentando a la mía memoria olvidosa, una a una o en comunidad.

Punto otra vez: que repica el teléfono. --Acicatearé, si es preciso, ni en broma ni muy en serio, un poco, a la adormida memoria --puede que ello llegue a ser necesario, o dejaré que ocurra su voluntario despertar retardadillo. Nada se sabe, Boemundo? Soy escéptico --por haber sido crédulo en exceso-- --dígome--,

con trayectoria larga de tales, nada novel (que veterano), mejor que abléptico reconocido, consagrado, o dispéptico sin ganas, bulímico, o epiléptico espontáneo o comediante, y --así mismo-- ecléctico diletante antes que héctico o dietéctico..., o críptico elíptico, pero no estíptico acomplejado, y nunca sintáctico magüer no lego, ni táctico --a fuero de ingenuo--, ni práctico --sin explicación-- ni profiláctico --es obvio--, ni láctico (como enófilo), sino lo que os venga en gana, oh Zotes! --por fuera de estratega de gabinete--. Cegatón cataráctico de hoy, miope de siempre, lince nunca en jamás! Y --como Gaetano Rapagneta--, en todo instante, *convaleciente de exquisitos males*, en pura prosa de la sosa no cáustica (ni fáustica ni holocáustica). Convaleciente a pié, de pié en tierra, que no en litera o *portantina*. --Ni en camilla ni en andas.

Se empieza a releer *JEAN CHRISTOPHE* de Romain Rolland --todavía no publicados los diez tomos pronto hará cincuenta años si ya no los hace: en *PANIDA* (febrero de 1915) aparecen versos (?) míos de años anteriores firmados *JEAN CHRISTOPHE O JUAN CRISTÓBAL*. Solía el qüídam firmar así cuando no Leo Le Gris: si gris o si *achispado* (ad líbitum). Cita en el libro: Nietzsche dice que *Baco es el Dios de la Música*. No lo recordaba el qüídam... Pero sí lo sabía sin saber o sin memorarse de donde lo tenía sabido o si lo intuía

el muy sagaz. --Qué tendrá que ver el Fauno con la Fauna?--. No digo *con la faunesa,* claro, como lo entiende el más obtuso o romo (aún entre los iletrados literatos de montonera, bolonios tras de abderitanos, paradigmas de lo vácuo orondo y fátuo). El Fauno con la Fauna, aparte de la animalidad y denominador radical comunes? Quiénes nos embriagamos con las palabras --Sergio, Ari, Leo, Io-- quiénes con el mero sonido déllas, quiénes con los peores brebajes o potajes o bodrios plumarios de la escribanía palmípeda palustre. Algunos con las heces del odio, algotros con las hidromieles de su tontería o con las aguas-tibias de su inocencia --real o de camuflaje-- (vírgenes necias u *honradecidas* magdalenas no tan arrepentidas como restauradas): que proliferan y redundan las y los atrapa -moscardones sin malicia... De qué se trata, Bogislao?

31 I 1962 (copiado)

LXXII

Por no dejar que ya la cosa toca a su fin por fas y por nefas, por cara o cruz, por sí o por no, por anemia, consunción, psicastenia y desgana. Lamentable, oh Cimodocea! el que a todas estas no sea posible que yo --caduco-- me retrolleve a los años 1912 y 1913 de esta centena: como para reanudar mis desatendidos estudios ingenieriles? --Qué vá!--: talvez para reiniciar *scherzando ma non troppo* la *carrera* poética

y tratar de hacer una obrecilla algo valedera, porque a lo a partir de entonces se farfulló nunca logré ponerlo en su punto de cabal realización --siendo benévolo--.Qué de tanteos! Qué de balbuceos! Qué de ingenuas aleluyas! Y el macabráico patetismo un si es no es postizo, infuso. Vagos propósitos aquéllos y los subsiguientes, siempre fallidos, helás: que lo soñado --tan malamente soñado entonces-- nunca pudo tomar forma definitiva intemporal, perenne! (En cambio fué, desde ese antaño, inactual, insólita, como lo ha seguido siendo a todo lo largo y lo angosto deste luengo paseo por sobre las nubes). Cómo se suele ser majadero durante los primeros trece lustros! (Pero Grullo).

Yo leía *JEAN CHRISTOPHE* en 1912 y era *joven aún* --relativamente--: más joven que Romain Rolland --verbigracia, al menos-- o que la menor de las Pirámides... (En esos años, digo: más viejo ahora que el que me saquen y me pongan de presente, sin excluír a Bogislao ni al Adón de los Adones, antediluviano: no viajó en el Arca con el enófilo de Noé sino que residía en el Ararat, eremita) (Bogislao es sobrino nieto del Adón, adoptivo).

LOS MAESTROS CANTORES, DE NUREMBERGA y de Wagner: retransmisión radial local, desde el Teatro Real de Opera de Estocolmo, que escucho a ratos, entre sorbo y sorbo de Borgoña, como excipiente, mientras releo el *JUAN CRISTÓBAL*, cuya relectura recondúceme a los años ingenuos, candorosos, de la adolescencia: que yo fuí *relativamente* adolescente, aunque no lo creáis, alguna vez. Hace marras y marras de ello, claro, es verdad comprobada. --Se terminó el segundo acto de la ópera oída a trancos. Mientras llega el tercero, ocurre el consabido diálogo radial --muy pletórico de doctrina y de fechas-- en són de comentario ilustrativo. Para mí, que nieva (aunque en estos últimos días no está nevando por acá). Borgoña durante el entreacto y paroleo. Llegó un visitante y desaparecieron los *MAESTROS CANTORES*, que el amigo llegado es alérgico --como el Marqués de Bradomín-- a la música del yerno de Franz Liszt. Ido que fuérase el visitante se torna a la radio y a la lectura. Unas copejas con el huésped y ahora también cuando está sonando el cémbalo músicas del *barroco*. Qué le acontece a la estilográfica? No le fluye la tinta como a mí no me fluyen las cláusulas redondas, rotundas, orondas, definitivas, sino los truncos tartamudeos áfonos? Mecáchis!!! Con lo que paro en seco. No tan en seco, realmente...

Dos días en silencio y mudez --con sus noches-- dedicados a Romain Rolland y a la estadigrafía ajedrecera --a control remoto: que poco asisto al Torneo--. Hoy me dedico a la contemplación autoanalítica, al Coñac y a *JEAN CHRISTOPHE* (al son de músicas diversas) para evadirme con entrambas alas. Entrambas, sí: aparentemente serían cuatro las alas. No que nó: que *JUAN CRISTÓBAL* y la contemplación y la música son una y son una el cognac, la soledad y la mudez. A ver y cómo no! Y que lo decida Baruch, tan salomónico! o el idiota de Habacuc. El idiota de Habacuc o el salomónico de Baruch, para ponerle las cosas en claro a Mosadegh o al paleógrafo o exégeta posibles, en dificultad.

Díceme al oído Romain Rolland: *Los hombres, en su mayoría, mueren de 20 o de 30 años. Pasado ese término no son ellos sino su propio reflejo. El resto de su vida transcurre en copiarse a si mismos, a repetir, de una manera día a día más mecánica y más gesticulante lo que ellos han dicho, hecho, pensado, amado, en el tiempo en que ellos* eran.

Así será. Aunque suele ocurrir que, en su mayoría, los hombres empiezan a vivir o nacen después de los 20 o los 30 años. A los 25, partiendo la diferencia: héteme, entonces, oh Cronos!, sólo poco más que cuarentón! Olé! Cáspita! Eureka! (No obstante, pensándolo mejor, si yo hubiera fallecido a los 30, nadie tendría motivo para quejarse de mí ni para

detestarme. Habría dejado las *TERGIVERSACIONES* editadas en el año 1925 y parte de lo que luego se publicó). En Bolombolo, cuando apenas pasaban los 30 años... le pregunté a mi ánima violenta, le pregunté a mi espíritu ceñudo: --seguir, seguir el río, y hasta donde se rompe en chorros contra el peñón filudo? --Seguir, seguir sombrío, desdeñoso, y el ojo duro en fuga?

Hubiera sido lo mejor, a fé de Apolodoro. Echarme aguas abajo del Cauca río... Y nadie tendría que enrostrarme, con razón o sin razón. Digresión aparte: ahora sólo poco más que cuarentón. Prematuramente cansado ahora, helás! como también prematuramente entonces cansado en Bolombolo. Y cansado de no haber hecho nada nunca.

Punto aparte, muy aparte: para continuar después.

Los simuladores atrapa-moscardones sin malicia (aquéstos últimos como es obvio). Sin malicia los lelos moscardones: no es lógica resultante de su reveladora molicie vagabunda la carencia de malicia? Y la inexistente malicia de la milicia de los moscardones gregarios papanatas y la malicia de los atrapa-tales no juega --otrosí-- con la molicie elata de los veros poetas alelados? --Por eso, si, por eso, Iraím, *nos la velan* (no sólo los extraños, lo que no es raro, sino los prójimos si ya no próximos). De qué se trata, Bogislao? No me lo preguntes a mí, que ambulo

a quince cúbitos y un radio de la charca palustre. Por qué no se lo preguntas a Beremundo, el más calificado de los lelos, haciendo abstracción de tí mismo, oh Lao vetustísimo! (Y que, además, adivina lo que no sabe?). Vetustísimo el Lao Leo, pero sin complejos ni manías persecutorias (ni como perseguido ni como persecutor, por ventura). Se trata ahora, en este preciso momento, de nada, como siempre, o de todo, como en todo momento y oportunidad y ocasión y coyuntura, desde cuando Maese Noé montó en el Arca o desde que se apeó de ella en el Ararat y allí se topó con el eremita y Adón de los Adones.

Continúa, oh Ego!, de conformidad con tus normas anárquicas no codificadas --las más anormales e insólitas conocidas-- y con tu arquitectónico desbarajuste laberíntico, concertación del Cáos en desequilibrio, y con tu embriaguez demoníaca temperada por Baco Dionisos ilógico (temperación harto diferente de la báquica del de los *48 PRELUDIOS Y FUGAS,* el bacheano temperador del clavecín otro y óptimo padre de familia por contera, ése sí). Bien, Bogislao!: y como la *cé* no juega con tal sino como *ká* antes de a y de o y de u, dejemos de lado y en paz a la malicia, a la milicia y a la molicie. De lamentarlo por la amabilísima molicie cara a los del *JO-PE-CÓN*. Talvez a la molicie no la dejemos en paz

ni de lado, que aún bastante puede dar de sí y sin jugar del vocablo puerilmente. No prescindiremos nunca en jamás los del *JO-PE-CÓN* de la molicie, oh lelos Bogislao y Beremundo! oh paralela reata otra de la Cofradía! Sin que para ello sea necesario --obligadamente-- jugar con los valores musicales o meramente fonéticos, ora, en bruto, de las desprevenidas palabras. El valor o no valor musical o fonético y cromático de las palabras en sí --como el conceptual-- parece que ahora no cuenta o cuentan en el bien nominado *estilo comunal* de la mesnada intonsa --con todo el *pelo de la dehesa*-- (cacareado por la gansada) --que no sólo cacarean las gallináceas sino que se las corean las publicitarias palmípedas carentes del *relleno* para sus hebdomadarias columnillas en ayuno. Lo grave del caso --y ni tan grave, Palamedes-- es que con nada se reemplaza el aparentemente abolido valor de la palabra --entidad evidente--, y valor conceptual, cromático, musical, fonético y sortílego, aunque por el momento es quisicosa o lo parece carente de importancia. No importa su ausencia o su presencia actuantes en el engendro poético (sic) del patógrafo de turno y en evidencia. La palabra como --según parece-- es sólo una función subalterna, un elemento accesorio, un embeleco embarazoso, de mero estorbo sin uso, para eso que *ellos* los intonsos del quijo, los memos al ras, quieren llamar la nonada plena de *doctrina* (en ceros), el *mensaje* (nulo), cuya doctrina y cuyo

mensaje son de lo más pobre y elemental, no asimilados y mal aprendidos y no aprehendidos: suponiendo, con generosidad suma, la existencia --a su corto alcance-- de los tales mensaje y doctrina. Que no son ellos sino los consabidos doctrina y mensaje del pregonero simulador asimilado a reportero sin reportaje a la vista o membrillo titular o correspondiente de las Academias de marras, charlatán orondo y vacuo que nada tiene qué decir ni sabría decirlo en buen romance, y que no obstante vocea ex-cátedra su nonada, altisonante, auto -doctorado ex-cátedra otrosí y ex-honoris-causae por cuenta de la escasez flagrante y del arribismo a ruego epidémico. Epidémico? Endémico? --Pululan ogaño el analfabeto polígrafo, el átono musicador y el huero sabelotodo en ceros, henchido de viento y paja y de su insuficiencia --o suficiencia en rojo, negativa, en quiebra--, *hija de su propio esfuerzo* insuficiente. Mucho pujar para salir con el *suspiro* nada ledo y no quedo de Quevedo... *Suspiro es un viento quedo que sale con disimulo*... Etcétera.

Se deja el saldo para mañana. En la Oficina...: que escribiré en el cuchitril. En el cubil, que lo haré en la Oficina. Pero si nadie me escribe? Si soy el *dejado de lado y puesto en cuarentena?* No es tánto la pereza. Es la inapetencia, la desgana, el fastidio, el tedio..., o el *mal caduco* llegado precozmente. Se dejó el resto

pues, como de costumbre, para mañana, para uno de los innúmeros mañanas por venir que obran en los Almanaques en espera de su turno (por más que en el Almanaque mío muy pocas hojas quedan por caer --y todas ellas secas--, si ya no cayeron todas las que había supérstites en Otoño: que yo no soy pino ni otra conífera de follaje perenne. Qué dices, Beremundo? Qué dices de las hojas del guanábano, de las del chirimoyero, de las del algarrobo, de las del guamo, de las del tamarindo, de las del grosellero, de las del arrayán, de las del manzanillo, del mortiño o del zapote? Sin mentar las celebérrimas hojas de parra. Yo soy mal hojeador, nulo para el follaje, negado para la hojarasca. Soy Beremundo el deshojado, que no el Hojarasquín del Monte. Yo no lo soy siquiera del Monte Calvo o el de Hojas-Anchas: soy Beremundo el Lelo, esquelético prócer árbol viejo desnudo, de tronco seco y ramas glabras gélidas, despojadas. No se sabe, en fin de fines o si búscase el principio y orígen de la cosa o del caso, si es sólo la benemérita pereza que me acompañó de por vida y convertida ya en institución respetable. La celebérrima abulia del Señor de Marras (don Taciturnino), nadeante, par de la de Oblomov. U otra dolama o privilegio otro muy afín. O algo no tan adjetivo, viniente no sólo de la senectud sino a causa della y por su cuenta y por la de aciagas circunstancias peregrinas coadyuvantes...? (Laguna)

No se sabe: el caso es que el Quídam recoleto, el Recoleto Ene Ene, desértico (sajareño a más de lo zahareño que siempre fué) parece haber sido asido por las garras de la psicastenia precoz y metido en sus mallas (precoz, no obstante lo adelantado que anda en años). Psicasténico el Quídam, magüer en sus cabales, al parecer y no aún --a ojos vistas-- bobalicón majaderano ni graduado papanatas pasmorote. Con todo, puede anticiparse que muy pronto se pondrá al márgen. Abur!!

25 II 1962 (copiado)

LXXIII

Porque no se sabe si anduviérase por Babia o Babilonia o si por acá mismo *BAJO EL SIGNO DE LA ABULIA*, soto nébulas de Amnesia, mano a mano con Morfeo, desconectado de Orfeo (no embargante el ser unidad de su Bestiario y miembro de *número* de su Cortejo. Cada día se desprende el Quídam de algo más. El Quídam, mi Nuncio y Vocero y Heraldo: el Quídam Taltibío! Deleitable fruición la de irse despojando hora a hora, de hojas muertas, de la reseca hojarasca --y no sólo de la retórica--, de la fronda caduca --y no sólo de la lírica-- y de tánta y tánta etcétera --Nova et Vétera--. Bien, talvez, o, quizá, mal.

Desde mañana me dejaré del ajedrez, pues ya el Torneo se termina (y no únicamente por ello). Y entonces acaso retorne a la escritura. Quince días ha se intentó --si no son ya veinticinco-- reanudar, con base en el programilla que por entonces se remitió para el Altiplano, el Embeleco, y de aquésta guisa o laya: (E iterando, como es de uso, que dá grima): *... Y por la de aciagas circunstancias coadyuvantes...?.* (Laguna. Laguna Estigia?). No se sabe aún. Ni se sabrá. El caso es que el Qüídam recoleto --íntimo amigo mío, mi mejor enemigo, mi Otro Yo auténtico, el óptimo--, el recoleto Ene Ene, el anónimo de innúmeros nombres, el desértico (sajareño ahora, a más de lo zahareño e inhóspite que siempre fué), parece haber sido asido por garras o pinzas de la psicastenia precoz (sic) y metido a puños en las sus mallas más o menos muelles. Precoz ella, si, no obstante lo adelantado en años y en duelos que anda él --y en qué peyorativa demeritación e íntimo menosprecio el más singular e insólito--. Psicasténico el Quídam, magüer en sus aparentes cabales (y no sólo al parecer) y no aún --a ojos miopes vistas-- bobalicón definitivamente majaderano, graduado papanatas pasmarote, ni abellacado o proclive. Un Quídam, como tántos, indiferente entre indiferentes y entre extraños extraño. Con todo, puede ya anticiparse --oh Pregonero!-- que muy pronto el Quídam se pondrá al margen, cortará el chorro, clavará el pico

y se llamará andana. Abur! Sombras, endriagos, empusas, fantasmones! Creo que esa letárgica crisis de pseudo-psicastenia precoz dure todavía un tiempo más o menos largo (dentro de lo relativo) pero no perdure, terca, y se enquiste: juzgo que sea transitorio aje, el aje o gaje, si se logra hacer intervenir a una otra Dama sobremodo abúlica, otrosí: a la ausente Dama mi Voluntad, mera entelequia decorativa. Pero si el Quídam Ene Ene, nihilista pirroniano o nihilista a secas --mejor--, nihilista absoluto, cerócrata puro --sin concesiones--, en su olímpica abulia ataráxica, en su acinesia elata, en su estático éxtasis, en su dejación cansada (de inactiva), en su hastiado abandono (por no seguir jugando buscando tablas) no la hace o no consigue hacerla intervenir? (A menos que ni lo intente: quizá así obre: por llevarle la contraria...). Aparte del último paréntesis: Digo..., si todavía es factible que mande él, el Maese Quídam, o mande yo --su acólito de él y Ella-- en Madona Voluntad y si ella obtempera a su mandato --o al mío-- y si Ella discurre aún por ahí vagueando --y en vacaciones indefinidas e infinitas--. Ella, la Voluntad *férrea* y frágil. Psicastenia precoz, pseudopsicastenia, dentro de la Sinestesia. Y no es paradoja (ni paraxoda, como dice Abdenagodonozor): que el asunto va en serio. De no haberle puesto jamás oficio a la Voluntad ni invitádola a salir a descansar de su ocio u ordenádoselo, ni adjudicádole galardón, prebenda ni

beneficio, harto Ella ha de estar enmohecida, tomada del orín, atáxica, atrofiada, inservible. En realidad, *amados audientes víctimas, caros póstumos lectores*, poco, casi nada, nada, menos que nada --a lo largo y a lo ancho de nuestra *dilatada* circumnavegación, de nuestro *dilatado* periplo-- hémos dádole empleo --el Quídam y Yo-- a nuestra Voluntad, si Ella ha existido de veras o como éncia mítica o excrecencia fabulosa. Nuestra Voluntad (nominalmente dizque nuestra y de hecho y derecho ajena: de Alfa, de beta, de Gama, de Omega o de la incógnita Dama, dona o donina, brunda o blonda o de fulva pelambre). Desasida Entelequia (y no de Razón) la mentada --no lamentada-- Voluntad ni hipotética! No sólo dudamos ya --Maese Ene Ene y Yo (probados crédulos)-- de la su existencia real (potencial) sino que, poniéndole mientes a ello, declaramos --por si casual u ocasionalmente existió-- no haber tenido nunca ni jamás *comercio carnal* con Ella. Vírgen y viuda y no mártir --en la práctica-- nuestra desdeñada ni supósita Voluntad apócrifa! Qué Voluntad! Más dejada de lado que si fuese una Dueña Quintañona o una horrenda Xantipa. La nuestra Voluntad, impoluta, coruscante Doncella imposeída! (Nos es, a los *castos José* del contubernio, tan extraña la Voluntad toda --nuestra o ajena-- como la Lógica, la Tontería o la Fé --ajenas o propias--, como la Ambición, y no sólo la barata ambicioncilla de la gloriola, o como la Codicia y no

sólo la monetaria o la de los *bienes ajenos* o como el Odio. Nos es también extraño el Odio, por ventura, merced o privilegio. Ignoramos el Odio: es decir, no lo sentimos, no sabemos, no podemos, no querríamos odiar aunque debiéramos (por aquello de que es *inhumano bendecir a quien nos maldice?).* --Nó!: porque es humano, también (para pocos), poder situarse *a quince codos* de lo ruin o pequeño. Ignoramos el Odio: que nos es bastante el desdén, generalmente mudo, no manifiesto. El desdén a secas: no el olímpico desdén espectacular y fanfarrón. El tácito desdén mero, indiferente, con tendencia al olvido. Otra cosa es que se nos odie --como rumórase-- o se simule odiarnos o créase pertinente hacer como que se nos odiase. Por si o por no o por quizabes, en todo caso reaccionamos en el mutismo --si es ello reaccionar-- en el silencio, o --sin reaccionar-- alzámosnos de hombros --metafóricamente--, como ante el insulto tácito o vociferado torpemente o ante la enfermiza acción --u omisión-- de intención injuriosa. Y ni solicitamos explicaciones ni --harto menos-- las damos o las diéramos ni esperámoslas. Aunque exquisitamente sensibles, hipersensibles en grado sumo --detrás de estoicos-- (o de cínicos: a elegir). Sin ser los de la manguala número Uno (--el Qüídam y Yo--), un Julio César el Calvo --magüer siendo glabros de la testa--, ni gastar toga, nos envolvemos en nuestra raída capa

simbólica *cribada de rotos* (constelada de estrellas como el dombo de Urano: estrellas negras de una Lúctea Vía), nuestra mala capa de trovero anacrónico, desueta (como desueto el trovador), --que no es (la pañosa) ningún tabardo de Villon --a juro--, ninguna sotana de Tartufo --a juro y taco--, ningún *capote de paseo* (a juro y taco y jipío) de torerete másculo o andrógino o mixto... sino el embeleco imaginario tapa-sirimiris, capa-chubascos, escapa -aguaceros de lo que sea, atrapa-salpicaduras de lodo o guano..., y atrapa-sueñecillos de toda índole. Elude chaparrones varios: de nieve alba, de aljofarado rocío (y *briznas de luceros*), de piedras gordas, cantos rodados, de aguas negras y --cuando no las atrapa-- de lodo o de fiemo (que suele ser impermeable). No es mala capa el raído manteo: ya de veras (no retórica éncia, no emblemática sólo), sino física y metapsíquica la capa, no obstante ser más hecha de rotos y descosidos que de retazos zurcidos malamente. Y dejémosnos de capas --Madama Putifar-- aunque no somos el José del cuento.

Algo de música ahora, Nicomedes, que no todo ha de ser hojarasca, hueras cavilaciones desvaídas, ni andares de capa y toga caídas (que a veces no las dejamos por ahí sino que las colgamos en el ropero). Toga en los suelos? Capa caída? Qué vá! Si se afincan --por turnos-- en los hombros no aún claudicantes

y ciñen aún --la una o la otra y entrambas (en sentido *figurado*)-- el pecho enjuto, velloso, erecto, nicho del forajido corazón todavía palpitante. Talvez la toga... La capa...? No hay que dejarla caer... Y no nos referimos exclusivamente a la capa. No hay que dejarla caer, Nicanor! Oxte! vacuas fantasmagorías, fatuos fueguecillos inoperantes!

Anoche --cúya esa noche sería, Maese Palamedes?-- estuve en el Salón --en uno de ellos-- en donde juégase (o jugábase por entonces) un sonado torneo de ajedrez. Estuve solo, sin el Comparsa. Y más que por otra cosa apenas en són de tomar el aire (gélido) --a la ida y al regreso--, *salirme de mis casillas,* cambiar de nóia o de paranóia y acompañar al amigo Mila. Muy interesantes las tres partidas de escaques que de preferencia ojeé: las jugadas entre Gligoric y Fischer --que después de dos prolongaciones habría de finalizar en tablas--, la jugada entre Geller y Uhlmann --que ganó luego Geller-- y la entre Petrosian y Teschner que --lógicamente-- (aunque ha habido ahora también resultados ilógicos o quier *batatazos*) ganó el de Tiflis, el simpatiquísimo Tigrán. Una partida inútilmente prolongada se jugó esa noche: Portisch la tenía ganada 20 jugadas antes de que abandonara su desaprensivo contendor. Refiérome a la décima Ronda. Por entonces, en ese momento, casi a la mitad del torneo, el pleito estaba entre Fischer,

Uhlmann, Filip, Petrosian, Geller, Korchnoi, Benko, Gligoric, Bilek y Olafsson --ahora muy irregular y siempre apurado por el reloj--. Quizá asciendan Stein y Portisch y Pomar, y bajen Bilek, Uhlmann y Olafsson (Como en realidad aconteció). El amigo Petrosian (ocúrreseme) por no perder más que por ganar partidas, prodiga las tablas con cierta indiferencia calculada, por modo que Geller, Korchnoi y Stein, que empezaron perdiendo --no se sabe cómo-- pueden hasta adelantársele --como más agresivos--. El chino Fischer si es un fenómeno! Incluso que --aparte del ajedrez-- parece un retrasado mental. Y si sigue creciendo en estatura física (lo recuerdo en Portoroz, de quince años) pronto tendrá la de Tulio Bayer. Que en cuanto a estatura ajedrecística...

Se suspendió por varias semanas la escribanía, que no el Torneo. Creo que mecanografiamos con algo más de un mes de retraso, lo más seguro porque La Pereza es de raso o gamuza. Y porque si el ajedrez, un tiempo, me importaba más que como cosa propia, no embargante ser yo mejor jugador de balompié o de Damas --aún chinas-- que del noble *juego señorial* de los escaques, jugado ogaño hasta por los peones (no me refiero a las fichas o trebejos del ajedrez así denominados). Y no más de Ajedrez por el momento Filidorcillo, ni creo que después tampoco: cuando aquesta escribanía se dactilografíe ya el torneo de

Post-desafiantes será de *clavo pasado* (como solía decirse antaño) y estará por iniciarse el de los Ocho en Curazao. Mañana, una de las próximas mañanas, he de escribir a tres o cuatro personas caras (no se trata de costo): todavía quedan tres o cuatro y quizá hasta la media docena. Ello será si resucita la Voluntad de Marras --y del Quídam y mía--, si cesa la Letargia. Cuál Voluntad, Maese Apolodoro? (que la Letargia si es evidentísima). No será la del colega de Sils -María, la nietzscheana *voluntad de poder*. De poder querer tener, de poder amar saber, de poder desear decir o maldecir, de no saber querer negar ni renegar ni callar ni acallar ni oír ni ensordecer o asordinar, desmerecer ni merecer, vencer ni capitular? *El Poder para qué!* Bravo, bravísimo, Maestro Echandía!: el Darío chaparraluno!

Ahora, sí, a la yacija, Maese Leo! a ver si se duerme un rato o se pesadillea: Desvariaciones. Varidivagaciones. Divagavariaciones del desvarío.

49 II --más o menos-- 1962

LXXIV

A ver si se duerme un rato en la yacija o se extravaga en ella en són de ya cansada pesadilla (por monotemática) o de ideación subconsciente --en veces adivina y sumamente zahorí o resabihonda--: la función del malhadado psicasténico prócer, el de la abolida Voluntad (ida, evadida si alguna vez venida) y sin venida venida muy a menos: y si la hubo, Maese Don Caído del Curubo? Función del psicasténico asténico, el de la nervaliana torre o torreta (no tan ebúrnea como la del de Elea), abolida otrosí, arrasada, desmantelada, sembrada de cenizas... Miércoles! Ea! Arréa! Cotorréa! Buenas Noches, mi Nada Consentida Resentida, mi presentido, rutilante Cero Orondo de adamantes! Mi rutilante, occíduo Cero Elato, lucero zafíreo del poniente sin copia de arreboles! Mi Cero Ominoso de hojalata, orinecido!!! Qué pasa con la Nada Resentida Consentida, con el Cero Cambiante, Algol, Proteo? Si ya se suprimió el horologio dictadorzuelo y se prescindió del Almanaque efemeridiano, por qué demóstenes no se deja sin oficio, además, al artilugio desueto de cavilar, al embeleco absurdo de sentir, y aún a la engañifa bastarda de se creér? De se creér o imaginar ser el *ombligo* de Buda y de pasmarse mirándoselo, Narciso Cuasimodesco? Déjate de pamplinas, Abdenagodonozor. Deconécta el enchufe al fluído de

la lucerna desvelada y vuélve tu bulto hacia el rincón, hacia el muro, de espaldas al claror lácteo que se cuela por los vidrios (desde la rúa: crepúsculo antelucano, muy vagamente luminoso, tímido). A dormir, que no a soñar, papanatas, papavientos Papageno!

Y hoy le dió al Papanatas por la escribanía, luego de un largo período de benemérita cordura --o quier mudez-- durante el cual no meneó la péñola ni esgrimió el estilete estilicidio ni *pulsó la lira*, ni expulsó de sí negros humores, heces, hieles, tósigos. Y tornó a las *andadas* el Papanatas reincidente! --A las andanadas no sería? Terco, tozudo Papanatas! Oh malhadado papavientos impertérrito!: en lugar de *darle la espalda al paisaje* y volver la testa al muro! Así como suena y también metafóricamente: y muy más altruista que egoísta, en fin de fines. No veo para qué insistir --no sólo en la *misión* poética que ya cancelé-- sino en la diversión adjetiva de seguir enviando, desde ésta alcándara en Estocolmo, voces al aire sordo --radiales o no-- que ni a mí (Narciso añejo) ni a nadie interesan, por sinrazones y razones obvias: y --reobvio-- mucho menos a mí (zahorí, zorro y lince) que al morboso posible audiente o leyente curiosillo e incauto. Por manera, Beremundo, que lo cuerdo o menos insensato es vegetar unos pocos meses más por acá y luego vegetar otro rato por allá. Y, por allá en dónde sería? En cualesquiera sitios, Bogislao, o en

ninguno. En todellos siempre estaré solo, en el Polo, en Bolombolo, o fuera del Mapa, migratoria entelequia desasida, desarraigada y no injerta. Situación filosófica o estética muy mucho interesante. Situación estética o ética sumamente filosófica o sofística de interés relativo, en abstracto (o cosa nimia apenas personal y de persona de poco menos). Para lo poco que resta o que me resta --sin descuentos-- es igual Chigorodó o Pavarondocito o Yalí, Encalichada o Sepulturas de Ochalí o alguna sórdida buhardilla en el Barrio Latino de Paris de Francia la Dulce --muy cerca de Pontoise, como decía François des Loges, el de las *nieves de antaño*, amigote de Beremundo--, o en Cuernavaca o en Amecameca de Mexico o en Ulan-Bator de la Mongolia o a orillas del Rio Amarillo (que es de almagre, por fuera de ser *rojo*), del Río Amarillo del Celeste ex-Imperio, y aún en el Altiplano de Bogotá o en la Villa de la Candelaria de Aná del Aburrá. Contaré todavía por allá --no es imposible-- con media docena de amigos? Quizá con una docena de trece: seis en Santa Fé, seis en Medellín y uno in-ubicado? Lo dicho: no el imposible..., ni muy seguro, tampoco. Qué le vamos a hacer? Muy aparte de ello: --qué tal sería finalizar con todo aquésto y los restos y el saldo, en Titiribí --verbigracia-- o cerca de donde júntase la Comiá con el Cauca? (No muy lejos, al Norte, de *EL PASO DE LOS POBRES*). Después de tántas y de tan pequeñas cosas busca el espíritu mejores aires

(texto de Gaspar el Errabundo o de Ene Ene) y en ésas anduve siempre --veces a pié, veces a *gatas*, veces por entre las nubes--, desde hace lustros de lustros o milenios, y ando aún ahora arréo, *recorriendo los pasos* (o los recogiendo y archivando) seguramente, ya en viaje --ahora sí de todas veras-- de auténtico regreso y no más salidas. De regreso a parte alguna concreta, preelegida: de regreso --a secas-- en abstracto, y ya sin albur --ni propósito-- de ulterior media-vuelta y vuelta a las andadas. De regreso absoluto, en la realidad prosaica y en el sueño poético, cumpliendo horario o itinerario, y en la pesadilla ominosa, en el tras-sueño vágulo o en la despavilada ideación del desvelo, cuando insomne cavilante, entre delirante, obseso, sensato o insensato o vidente. El Poeta. El Poeta que acaso fuí, el Poeta que fuérase (sin *haberse ido* todavía) o el Poeta que se es aún... (sin haber sídolo nunca jamás), continúa --si ausente de sí mismo-- yuxtaponiéndole naderías sin cuento a la nonada, verbeo o verborreo al vacío conceptual o sensorio, estrambotes y epígrafes al bastardo adefesio, musiquilla de caramillo o de dulzaina o de sisallo a su sordo bandullo gordo, a su rondalla coplera sin categoría, a la su *BÁRBARA CHARANGA* heterodoxa e inconexa. Continúa, continúa, porque es terco el rapsoda que no el poeta: que no el Poeta que acaso fuí --o el que se fuera o el que se és aún...: y que ya se irá, *ya se irá si no se ha ido* y presto no será, si ni

habrá sido. El Poeta de Marras (para el caso presente) lo soy Yo (sic): vivo todavía y *muriendo (me) de la risa*. Con las salvedades obvias del neogramático Quídam que no ignora que es posible morir, pero no *morirse* --ni siquiera *de la risa*, ni de insuficiencia gramatical (con todo y no la amando en demasía: a la *DUEÑA GRAMÁTICA*).

A otra cosa: Asesorado por Beremundo el Lelo y por Bogislao el Ido voy a dedicarme a estudiar la nutrida *FÉ DE ERRATAS* a mi Libraco. *FÉ DE ERRATAS* elaborada, paciente y concienzudamente, por el Arquitecto Hernando Camargo. A estudiarla y a complementarla y a *podarla* (de la porción leve): para que no resulte la *FÉ DE TODELLAS* de tántas páginas como el malhadado Libraco y Mamotreto. De ése cúmulo de Erratas y Dislates quién es el Responsable? No se sabrá jamás. Se sabe, sí, quien es el *IRRESPONSABLE* --en varias de las acepciones del vocablo--. Claro que hay errores y dislates (diferentes de las Erratas) que son del Autor y de su pandilla de cómplices coautores pseudónimos. Pero las erratas... El Autor no sólo es pésimo *corrector* sino incorregible y muy descuidado u olvidadizo y *manguiancho* (y no vió *pruebas* del Libraco). Por modo que de eso no es responsable el fautor del *FÁRRAGO*. Y sus propios errores y dislates no son tántos ni cuentan cosa mayor ante la balumba de errores otros

aparecida en la Edición. Involuntarios los unos (los por cuenta de la ignorancia o nesciencia de los flamantes correctores --sic-- o de su frescura o de su indiferencia), los otros voluntarios quizá no deliberados: por querer enmendarle *la plana* --de muy buena fé-- al autorete ignorante los muy sabihondos: la suficiencia de los insuficientemente enterados... Claro que les bastaba con atenerse al *texto!!!* Bien: el pleito de la *FE DE ERRATAS* del *MONO CAMARGO* será debidamente estudiado por él y por mí --con la asesoría de Bogislao el Ido y de Beremundo el Lelo. Y se divertirá --y cómo y cuánto!--, con ello, el Cuartetillo de Exégetas. En especial ahora, cuando los tres de por acá vacan y vacan: dueños del Ocio, amos de la Holganza de *tiempo completo*, tres de los Siete Poetas Reyes Magos y Vagos --los tres supérstites-- señores sin Oficio ni Beneficio ni Vicio pequeño, próceres vetustos, añosas estantiguas, momias añejas. Puede que llamemos en el nuestro auxilio a otros dos vegetes coadyuvantes así mismo doctos --y tampoco académicos--. Dejamos la *FÉ DE ERRATAS* para cualquiera ocasión más o menos calva... Y para cuando estemos en humor de nos divertir y de darle nalgadas al mastuerzo majaderano dizque *corrector*. (Y crítico literario!). Se supone que aquesto no carezca de cierta muy vaga continuidad ya que no de hilación. Voy a proseguir, muy al desgaire, a la diabla --y el ánimo ligero--, con el monumento

de viento --pandemoníaco-- de la *FÉ DE ERRATAS* de la Recopilación Poética greiffiana (juzgando la cosa lata en sí: por lo que a mis versos se refiere nó --que eso sería pretexto para otra historia--). La *FÉ DE ERRATAS* sólo: la mentada es obra ingente del *MONO* Camargo y de su paciencia, a mí remitida para su revisión y el *APROBATUR* o Visto Bueno. Por lo menos mataré muy amenamente --entre rabietas-- muchísimas horas en ello, en compañía de Bogislao el Ido y de Beremundo el Lelo, y, posible si no seguramente, también en la de Mordecái el Agramático, de Ebenezer el Epigramático y de algún Gramático --*honoris causae*-- de la Trinca (y de cuyo nombre o seudónimo no querré acordarme). Durante semanas y semanas (como que somos lentos si no tardos) trinaremos a ratos y nos divertiremos otrosí-sana y honestamente, sin hacer por ofender a nadie (que la estolidez no es delito) y sin sentirnos ofendidos (por más que lo que más ofende es la estolidez, precisamente). Sin ofender y sin culpar a nadie (la culpa es de nuestra ingenua buena fé): ni siquiera culpar u ofender al Irresponsable Maese Ene Ene (polifacético ente no espacial sino al ras del piso, en el llano. Quiero decir que *sin volúmen*, tierra a tierra, unidimensional: si figura geométrica y polígono, en las lindes de la geometría plana la más plana). A divertirnos con la *FÉ DE ERRATAS* de Camargo! A divertirnos: los simples de espíritu, los nada tontos sí inocentones y candidotes nos entretenemos con

infantiles o seniles naderías, y como no tenemos nada peor o mejor en qué ocuparnos (o carecemos del afán o del apetito o del mero deseo de hacerlo) o preocuparnos, pues nos damos en pleno y de plano a la paranadería intrascendente bobalicona o sumamente sabia. Hedónicos, paganos, epicúreos, que no catolicones antipaganos taimadillos como el anónimo Irresponsable. Hace marras de marras hicimos o creímos haber hecho lo que hacer pretendíamos, y hace marras de marras que nos cansamos de ello y que descansamos. Es un decir. Ahora no queremos hacer ni deshacer nada: ni desfacer entuertos siquiera, ni batanear malsines o majaderanos. De modo que gastaremos, regocijados, nuestro tiempo --que no es oro-- en el mero dejarlo pasar y se evadir y en dejarnos tomar en sus brazos --femíneos--, a que nos lleve consigo o a que nos ponga al márgen a estribor o a babor. Ahora como siempre, y más que nunca, todo no vale nada. Y *TODO*, ahora, es el mero resto de restos: el saldo físico y metafísico y metapsíquico *DESPOJO DERELICTO*. Despojo del Mar Océano y del Viento de Eolo, conjugados: zurrapa, sub-residuos, basura, hez de resaca. Olé con olé! Olé! Entre bromas, veras, y entre brumas tal cual esquivo lampo de cuasi luz opaca. De luz opaca, pobre, porque no somos *FARO DE LUCES NEGRAS* como Edgardo Poe, el de alma de nardo, sino mísero velón humeante que apenas desalumbra y ni desentenebrece. Y se corta en seco.

29 III 1962 (copiado)

LXXV

Desde cerca de Estocolmo (se presume) y *CORREO DIZQUE DE LA CULTURA:* pero no hay tal. Tampoco es *CORRESPONSALÍA*. Sino --a la fin y postre-- alguno otro de tántos RELATOS. Un otro *RELATO DE RELATOS DERELICTOS* (no interdictos aún) de Sirg-el-Oel, bardo berebere, en Yo Natural y Mayor (Sostenido a ratos: pero no a base de inyecciones ni de sueros. A veces con no pocos bemoles) y nunca en Yo Menor (que sería para *las meras risas*). Se cortó en seco la charanga anterior, a poco de comenzar a parlar del mísero velón nuestro humeante, a referirnos a que apenas desalumbra y ni desentenebrece. Del mísero velón sí, por cuanto no disponemos del *FARO DE LUCES NEGRAS* de Edgar Allan Poe. El cual velón de nos opera menos aún inmerso en la hojarasca, sumido en el cáos parolero, bajo de qué balumba, de qué alud, de qué avalancha (los academicoides excatedraticoides de mitaca dizque lograron hacer valer la voz de los academicones excatedraticones de Castilla: los *criolletas* lograron que los *reinoso* --expresiones de Tomás Carrasquilla-- hispanizaran y desgaliscizaran la avalancha hasta ayer pecaminosa. Arcades-ambo los del Reyno y los de la *sucursal* neocolonícola. De qué avalancha, de qué alud, de qué balumba del más fonje verbeo sin sentido cubierto el mísero velón de marras! Menos mal que

todello no *se nos oculta*: nosotros mismos nos cuidamos de nos lo ponerlo de presente. Porque tonteamos a sabiendas. Porque no pecamos a ignoradas. Laus Leo!!! Laus Bogislaus!!! Lao Leo malevolente sonriënte!!! Beremundo inverecundo vagabundo sitibundo!!! Pésimo Onésimo, Enésimo Sosías melancólico!!! *SANTA HERMANDAD* --a rebours y contrapelo-- heterodoxa, herética, cismática, incrédula, relapsa, anticatolicona, antiluterana, anticuáquera! *SANTA HERMANDAD* marcada con todos los Anatemas, sambenitos y excomunicaciones! --Favor que se nos hace--. Y ha de saberse que --los de la Trinca-- a lo mejor, quizá, ni pecamos ni tonteamos cuando empleamos el tiempo en no ponerle empleo, en no buscarle oficio, mas sí en gastarnos, en usarnos --nosotros mismos-- con él, brazo a brazo, mano a mano, codo a codo, mientras él --Maese Kronos-- dura para nos, mientras nosotros le duramos a él, padre de Zéus! Habrá mayor sabiduría? Mejor, más cautelosa, ponderada Cordura? Y Locura semejante? Paralelo Dislate? Par simpar de alas múltiples? Váya álguien a calificarlo! Mientras el brazo ciñe, caricioso, la mano, golosa, menea la pluma..., y se alza el codo y se empina..., y se trasiega, con avidez, lo que empina el codo... El color no destiñe, el sabor no se esfuma ni el olor ni el dolor, y el amor no se fina. Qué van a finarse, a desteñirse y a se esfumar, periclitar y desaparecer! Amor, dolor, color, olor,

sabor, ni sonar, ni soñar, ni desear, ni conocer, ni inquirir! Ni escuchar sin oír, ni huír sin se quedar, ni callar o amalayar sin decir o maldecir, o, sin maldecir o decir, se extravasar! Ni, antes de balbucir, de susurrar, enmudecer! No morir --a secas-- antes de ser o de renacer, hacer o desfacer! Básta!!! (Por el momento: Memento). Y una muy larga pausa o quier laguna olvidosa.

Nosotros nos llamamos Melancolía, Folía y Malatía. Pronto nos llamaremos andana. Nosotros nos llamamos melancólicos, foletos y malatos, pero no somos tales, sino séres arrecidos, resecos, en camino para momificados (no física, ni patafísica sino metafísica y metapsíquicamente). Nosotros le ganamos a Omar-El-Jayyám cuando decía: *Dos días me dejan indiferente: el que se fué ayer y el que vendrá mañana*, porque a nosotros el día de hoy también nos deja indiferentes. --Laus Leo!, Laus Bogislaus, Amen--. Amén, Efrén! Buenas noches fantoches! Buenos días, Sosías! Descansa en tu solaz y sana paz, mendaz, rahez, en la tu infinitésima pequeñez, mínima hez! Abur! --si por el Sur-- Abur! Go On! --si por el Septentrión--.

Ahora un poco de silencio, desde los cuatro puntos cardinales: que entramos en mansueto éxtasis contemplativo..., a ver si cuaja. Y se cuajó una noche cuasi definitiva, únicamente visitada por los Búhos familiares y por el fraterno buitre de Prometeo --*ya ahito y en ayuno* --en más, neovegetariano--. Dispéptico, otrosí, el malaventurado buitre, y en trance de conservar la línea, oh Buitre pitre!

Quizá mañana empecemos a revisar la *FÉ DE ERRATAS* de Camargo el heróico... y de Leo el pacientísimo! Mañana será otro día, si no nos coge la noche ventura por los lados del crepúsculo vespertino pleno de acechanzas. De acechanzas? Y nos asió la noche con sus dedos cariciosos y con sus brazos aromosos que un vello sutil aterciopela...

La noche de que se parlaba entonces --cuando el corte de la dactilografía-- duró toda la semana. Colmó la totalidad de los llamados días útiles de la semana, que parecen ser cinco: los tenidos por laborables teóricamente y aún en la práctica. Duró, pues, no poco, la Noche. Y el sábado --ayer-- lo dedicó (ya despierto) el amigo íntimo --y pariente único por acá-- a descansar de su inacción contemplativa. --Bajó de su yacija de ermitaño-- meramente simbólica --que no estuvo yacente ni dormido todo el tiempo ni todo el lapso en decúbito dorsal-- y atendió siempre,

si abstraído y catapléxico, a sus mesteres oficinales y a sus menesteres propios funcionales: abluciones en el amán o lavatorio, estaciones en el atoloncillo o pensatorio --para dar de su cuerpo-- y en el refectorio o manducatorio y en el abrevatorio, etcétera. Y en el laboratorio o escritorio y hasta en el *ORATORIO* --si se trata, verbigracia, de alguno de los de Handel--. Bajó, pues, de su yacija. Se encaramó en su butaca favorita (la más vecina al ventanal). Encendió una cigarreta de papel. Tosió discretamente. Alzó un libraco de los caídos en el suelo. Policíaca. Lo volvió a su sitio. Ya lo había releído. Esta doble operación la hizo una docena de veces. Ya los había releído y aún vuelto a releer todos. Los de la clase policíaca. Los de otra categoría tambien. Sin pensar hoy ni haber pensado nunca eso de que *la carne es triste* (qué vá!), resulta en cambio que este único íntimo amigo mío --como el poeta de las comillas-- también *ha leído todos los libros*. (Todos los que moran en el *CUARTO DE EL BÚHO* neo-escandinavo --por lo menos-- y los que asila y guarda el Arquitecto Camargo en Bogotá, y los que han desparecido en manos de muy bibliopiráticos amigotes o desconocidos perencejos. La noche mencionada duró *lo suyo* como dícese o decíase en los Madriles.Y el descanso sabatino prolongado hase hasta hoy domingo. Y ya son las tres de la tarde. Al fín dió el amigo con un libraco aún no releído hasta la saciedad, y en su compañía estuvo ayer

y en las primeras horas de hoy. Acaba de dejarlo, ya vacío, y de llenar una copeja, luego de abandonar la butaca o poltrona vecina al ventanal y de ocupar la próxima a la mesilla. Que en la mesilla estaban las copejas cerca del botellón y cerca del *recado de escribir* (un cuaderno cuadriculado y media docena de bolígrafos versicolores), junto a la *FÉ DE ERRATAS* y a la nueva *INSULA (PRELUDIO A LAS MEMORIAS PÓSTUMAS* del Qüídam). No pocos días duró la noche, así que no se ha iniciado todavía el Magno Estudio, el minucioso análisis, la ponderada estimación, la calificación en detalle y el escrutinio --luego de prescindir de lo venial o secundario--, antes de llegar a la puesta en claro y darle forma esencial y definitiva --por ahora-- a la *FÉ DE ERRATAS* de las *OBRAS COMPLETAS* (sic) del Qüídam en berlina. La *FÉ DE ERRATAS ABREVIADA*: podada la *FÉ DE ERRATAS IN EXTENSO* de Camargo y la Idem de Idem del propio Leo (no completa: como que Leo no tiene a la mano primeras ediciones ni originales --de que si dispone Camargo--: ha de atenerse, sólo, a su pésima memoria y --desde luego-- a que, mal que bien, tiene plena consciencia de lo que escribió, de cómo lo escribió y de cómo no lo escribiera en jamás, que no es tan escaso magüer indocto y libertino). Obvio entonces: no se ha iniciado ese cotejo de entrambas *FÉES.* Porque es árdua empresa --primero-- y muy aburridora labor --segundo-- y luego..., porque: Para qué?

Como no sea para nos divertir y solazar --después de todo-- y nos entretener beatamente y nos reír, los cotejadores --Camargo y yo-- de la de los pingüinos, de la de los onagros y de toda otra recua. La de Pingüinos Filósofos *pájaros bobos*, la de los onagros y burdéganos y las innúmeras de otras acémilas de albarda --doctoradas o no--. El cotejo de cotejos no se ha iniciado entonces, pues, todavía. Paciencia! Lo que no quiere decir que sea imposible emprenderlo, de un momento a otro, en una de esas súbitas crisis de actividad --eventuales, sorpresivas, insólitas-- como esa que parece anunciarse para pronto, si el pronosticador de turno acierta, atina, y no está peor orientado de lo que estarlo suele. Después de un tal marasmo como aquéste --díceme el Otro--, es de esperarse algo en contrario, antitético, de paralela intensidad, en plan recíproco y compensatorio. Pobre de mí! Pobre de nosotros! (los de la benemérita Trinca en vacaciones y relaxación). Pobres de nosotros, los del *A, Bé, Cé!* Las víctimas principales de aquésa catastrófica actividad ventura.

El sábado --ayer-- ya muy despierto y vivaracho y pimpante el vejete, pero abúlico aún, y hoy --domingo--, teóricamente en mis cabales --es un decir-- y en capacidad técnica de darle empleo a mis facultades..., tampoco se ha hecho nada: y ni que las

facultades fueran *extraordinarias!*. Aparte de cavilar y cavilar, fruncir el ceño --más y más cejijunto-- y luego sonreír bobalicona beatíficamente. Y de mirar sin ver. Y de escuchar sin oír. O lo contrario en ambas coyunturas. Y de monologar --tácitamente-- sin los labios entreabrir siquier. Y de solilocutorear frente al espejo de tres lunas. Y de bostezar tras el monólogo y el soliloqueo. No es menuda labor ni mínima faena para un convaleciente, atónito aún, pues no desaparece --del todo-- la cataplexia de que vengo disfrutando desde mucho antes del cincuenta y nueve de febrero. Por suerte la Cataplexia es no sólo indolora sino --y es lógico-- muy deleitable, paradisial, sedantísima, dadora de suma placidez, de una muy suave, leda, enervación nirvánica inebriativa. Es la anestesia, es la acinesia, es la sinestesia que divaga, relaciona, fabula, fantasea y recrea (Recrea: en las dos acepciones). Es el tsé-tsé hiperbóreo. No creo que vaya a desaparecer muy aprisa mi Cataplexia, por más que mi Galeno --Maese Abdenagodonozor-- crée que convalezco ya y ando en *franca* vía de curación total, sin posible recaída y *vuelva-luego*. Abdenagodonozor --de jóven (por los tiempos de Upa)-- fué un *cómico de la legua*, y de *LA LEGUA* --al norte del Bermejal--, luego un notorio *tegua* antinómico, supersangredo funcional. Doctoráronlo *honoris causae* cuando curó de un torozón a la yegua del Caimacán o cacique o *gamonal* de Moquegua. Agora es el atómico

protomédico y vate astronómico en trance y el Mago de la Tribu: receta, cura, sangra, saja, taja y astropoetiza onánico, sin tregua ni reposo, el pitre simulador --cuando poetoide oráculo--, el Hipócrates neo --si a nuestra vera, desdoblado-- el Hipócrates neo y Cirineo de nos. Médico no de Socrates ni Harpócrates, sino del Lao Leo y de su Clan o Trinca en bamboleo, jubileo, bateo, liquidación y cierre de operaciones (liquidación sin quebradura ni alzamiento de fondos). Los de la Tribu acostumbramos muy otros alzamientos: ya de hombros, ya de codos, ya de cejas... Y otras *alzas*. (Y se corta)

16 IV 1962 (copiado)

LXXVI

Desde muy cerca de Estocolmo (como se infiere) y *CORREO DIZQUE DE LA CULTURA* (talvez sí --con salvedades--) y ni *CORRESPONSALÍA*. Sino --como es harto bien sabido del *ABECEDE*, alguno otro de tántos Infundios ornados de floripondios y perendengues sandios, específicos indios y satirillas mansuetas: óxte vilipendios! óxte injurias!: meras burlas anodinas...

Volviendo a lo en que venía: Los de la Trinca acostumbramos otros alzares: ya el de hombros, ya el de codos, ya el de cejas..., y otras Alzas --alcohólicas o poéticas y míticas y aún venusianas,

que *todavía hay Sol en las bardas* y un remanente de calorías.

Abdenagodonozor, *cómico de la legua* --antaño-- o de la Lengua --si académico, ogaño--, tragicómico *tegua* sin mengua, sanador de la potranca del Caimacán, de la epónima yegua del de Moquegua, ex-ladino del Clan, ex-trabalengua de la Cofradía, paró ahora en Sangredo de la Chusma de Argonautas en carena y al pairo, de la Chusma en futuro auto-exilio o quier venturo auto-destierro --emanados de su sacratísima voluntad-- (si todavía Chusma incesante o no cesante). Para lo que le resta, lo mismo es vegetar por aquí que por allá y acullá. Solos acá, solos allende o aquende, solos allí, solos en Tinjacá, Calarcá o en Abriaquí, como en cualquiera de los Polos, solos.

Para descansar del disparaterío en marcha en que se iba, en que se incurría, nos dimos --Abdenagodonozor y Yo-- a escuchar la música del hórrido melodrama intitulado *UN BAILE DE MÁSCARAS!* No muchos momentos de buena música verdiana, en verdad. No muchos y pocos, muy pocos. Sin llegar a la sumidad de sus obras máximas, el mismo *SIMÓN BOCANEGRA* vale harto más que *UN BALLO IN MASCHERA*, esplendidisimo! Aún *LA FUERZA DEL DESTINO* y *DON CARLOS*, importan más --dice Abdénago: pues yo jamás conceptúo, como

lego--. Escuchamos después --entre Vodka y Cognac-- *TREINTA Y TRES VARIACIONES* Beethovianas, *SOBRE UN VALSE DE DIABELLI.* Algo igual (guardadas proporciones de calidad que no de cantidad) a ciertas malhadadas Noventa y Nueve o más *VARIACIONES ALREDOR DE NADA* (de cierto irresponsable Qüídam). No se ha el intento de faltarle al respeto al Brujo, tan grande también en esa obra! pero si al pobre diablo de Diabelli o a su valsecillo, memorables uno y otro por las suntuosas *VARIACIONES* únicas! Luego de las *VARIACIONES* del Titanida, advino Morfeo --tras de *ORFEO*--. Como si no fuesen las Treinta y Tres sino que hubiesen sido las Noventa y Nueve o más, de marras: como si hubiesen sido las tales por cuales. Advino un Morfeo harto poco eficaz, como incapaz de hacer dormir al propio Lirón Lirónides. El cual epónimo Lirón --según es fama honestamente adquirida-- jamás ha logrado estar despierto desde que leyó o se dejó leer *LIBRO DE SIGNOS* --Mamotreto--, en Medellín, hacia Mil y Novecientos Treinta años de la era Cristiana --años antes de la aparición de las *VARIACIONES ALREDOR DE NADA*, impresas en Manizales, cerca al Cumanday. Desde entonces entró Lirón, en clara, en franca, en dulce Catalepsia, en puro y total y elato sonambulismo pluscuamperfecto: atiende, sí, Lirón, a la evasión de todas las sus necesidades corporales corrientes, normalmente: él come, él bebe, él se abluciona, él --de vez en vez-- se rasura, él doñea, él dá de su

cuerpo. Tañe el laúd --al véspero-- o la zampoña. Canturrea --al amanecer-- o silba. Monologa arreo --entre el par de crepúsculos--. Punto. Pero el mejor Morfeo no logrará en jamás de nunca hacer dormir al amigo Lirón Lirónides letárgico. Al no despierto desde un remoto antaño. Sin comentarios. Sin posible solución --dentro de la *sana* lógica--. Sin exégesis ni glosas ni paranaderías otras. Pero la cosa es así, Palamedes, y el caso es ése Mandricardo. No soy yo quién para inmiscuirme --hurón-- ni en el caso ni en la cosa. No son ellos de mi resorte (ni del resorte de Abdenagodonozor, supongo --a ojo--). Allá él, sordo y ciego. No son de mi resorte en reposo, hoy por hoy, mas listo, apercibido, apertrechado (metafóricamente) --si imperceptible, inadvertido--, para el trance de actuar con eficiencia y donaire, otra vez, si la ocasión justifica el esfuerzo o lo disimula, si vale ella como para hacerlo salir --al benemérito resorte-- de su inacción en acecho. De nó, durará en reposo el buen resorte vívido, de óptimo acero, ágil, elástico, entrenadísimo, que no enmohece ni se deja tomar del orín, lubrificado --además-- con los mejores óleos orgánicos.

Interludio. *CUARTO CONCIERTO DE PIANO* de Beethoven (solista Robert Casadesus): escuchado a distancia --desde el doméstico butacón-- que el Recoleto, el Recluso, así lo prefiere, no sólo por su nulo apetito peripatético, por su escaso afán ambulatorio. Claro que así lo prefiere el Eremita laico, el Anacoreta nihilista escéptico, y no movido a ello por consideraciones *adjetivas*, tenidas por buenas a la ligera, hechas valederas así como así, con displiscencia, sino de mucha enjundia y meollo, deducidas reflexivamente, tras ponderados análisis en frío --subjetivas, fundamentales-- del espíritu filosóficamente impasible regido por la sangre calurosa --en estas latitudes-- y el forajido corazón --ecuánime-- si brasa vívida. Entendido?

Y a todas estas, amigos fieles del *ABECÉ*, no se ha iniciado sino que se ha postergado --como que por acá se es lento e indeciso-- la revisión, cotejo, discriminación y puesta en forma definitiva (previa) de la *FÉ DE ERRATAS* del heróico exégeta y glosador y Arquitecto Camargo, *desfacedor de entuertos y malfetrías!* Y ello ha de ser --la iniciación y el resto-- antes de que despierte Lirón Lirónides y antes de que *clave el pico* el sonámbulo de Beremundo --asesor técnico, no diplomado--. Beremundo, el próximo durmiente *de número* hasta hoy apenas

durmiente correspondiente (Beremundo siempre dormitó, magüer sin diploma, cartón o credencial).

Mañana será la entrevista del *diplomático* (sic) y poeta (otra vez sic) Bogislaus von Greiff, el viringo ex-Vikingo en plan de *mingo*. *Cuándo será que el viento me barra y borre con su vozacha?* Que me dén una ducha fría (preferible con hacha!). Nuestro vetusto compañero y decano, el Lao Leo, fué víctima hoy de una entrevista-reportaje --que no se logró evitar-- para uno de los principales periódicos de Estocolmo (para el *DAGENS NYHETER*). Según les cuenta el Lao Leo --pasmándose de la risa-- a sus pseudónimos huéspedes ficticios (imaginarias entelequias), de cuya nómina total nadie sabría membrarse --a las buenas--, como tampoco de una *selección* acomodaticia della, nadie querría ocuparse, él mismo u otro o nadie... Así que la entrevista-reportaje transcurrió *dentro de la mayor cordialidad*, en un ambiente de camaradería, hipotética, aparente, totalmente intraducible. Sueco por allá, francés por allí, inglés por acullá, castellano por aquí --terciado de antioqueño-- (y de platense, a ratos). De modo que el Lao Leo tiene una idea súmamente vaga de lo que le preguntó el reportero. Y de lo que al reportero le contestó muy indirectamente, utilizando intermediarias versiones. Y el Reportero habrá de tener una idea aún más vaga, aún más absconta y críptica, no de lo que la intérprete

del Lao Leo le decía sino de lo que el Lao --en realidad-- le respondía cuando no se evadía y se hacía el bolonio, el ausente, el ido, el caído del zarzo o el sumamente ingenuo o el ironista. El *caído del zarzo*. Cayó del zarzo -en lugar de callar-, y con el ojo garzo, pasado apenas marzo, Maese Leo --el Lao-- víctima de entrevista o reportaje. El Lao Leo occiso! León añejo en la fosa de los peleles! Bravonel en la fosa de los camaleones! Lao Leo ex-felibre: sus cenizas esparzo al viento libre! El Lao Leo se *cayó del zarzo!* Por qué no calló --sabio--? Aquéste antepenúltimo felibre murió en abril! (Como *diplomático* en *ejercicio* no podía eludir el reportaje: son *gajes del oficio*). Murió en abril! Culpa de una emboscada, de una proclive trampa reporteril. Abur! oh Lao Leo! Descansa en paz, lejos de Beremundo y Bogislao, de Palamedes y de Apolodoro, de Claudio Monteflavo, de Harald y de Proclo! (También lejos de Procla: Procla era la cónyuge de Poncio Pilatos --antes de hoy no lo sabía--). Descansa en paz, oh Leo --lejos de todas ésas gentes--. Lejos déllos como de la infantil parálisis, de la autopsia o necropsia o de cualquiera análisis --post mortem-- de tu senil carroña, de tu infantil, pueril espíritu, conservados en Vodka, Burdeos y Borgoña. Buenas Noches, Amalasunta, Floria! Buenas Noches, supérstites del *A Bé Cé!* Pero, y el reportaje? El laberíntico reportaje galamatías? El pan-Babel-Leónico Cafarnaúm?

Qué *merienda de negros* (en negativo), qué merienda de rubios escandinavos! (Incluyendo entre aquéstos al ex-rubio (rubicano) ex-escandinavo tropical (ma non troppo). Los dos suecos reporteadores estuvieron --al menos-- muy divertidos. Y cómo reímos los cuatro! (Hasta el inquirido y fotografiado ex-eskalde). --Qué sacaráse en claro de esa encuesta polígloto-macarrónica?-- Qué sacaré yo --con mano ajena-- de su texto en sueco --trasladado--? Y ellos qué, de cuánto yo les dijera o les callara o les tergiversara? Que a ellos creo que nada les podrá parecer más obscuro, más y más abstruso que mi caótica cháchara semi-burlona, pseudo-llana --pero críptica--, no nada didascálica o profesoral ni menos crítica. Autocrítica sí, arquilóquida un tánto --pero nada Valbuenesca-- y no poco drolática. Se leerá esa encuesta si alguien de *buena voluntad* traduce para mí el engendro elaborado a ocho manos porque el fotógrafo entró en el manoteo, sumamente regocijado. Les obsequié –favor o desfavor-- sendos ejemplares de mi *LIBRACO-CENTÓN* (el antepenúltimo, editado hace dos años): obsequio meramente simbólico y cortés, que no les servirá ni de laxante ni se les indigestará: no sólo por anodino sino porque *ahí amanecen* descifrándolo. (Como amanezco yo leyendo a Almquist o Strindberg, en sueco --guardando las proporciones--). Entre Strindberg y Almquist y yo, y entre Yo y los obsequiados con el

FÁRRAGO DE FÁRRAGOS O MAMOTRETO DE MAMOTRETILLOS. Por lo demás, inteligentes ellos, a juro, pero menos ladinos en el leogreiffiano que el Lao Leo en otro idioma. En otro idioma distinto del propio y del antioqueño *de todo el maíz* con no poco de aguardiente anisado, panela, carne *pisada* y fríjoles con *tropezón de marrano* --con perdón-- o quier cerdo.

Un larguísimo puente escandinavo a partir del medio-día del jueves 19 de abril viernes y sábado y domingo y lunes. El del *zapater*o allá, que es universal por acá. Dedicado al *farniente* intensivo y vocacional, el *puentecillo*, por mi parte. Dedicado a dejar pasar lentamente las horas: *porque todo me sabe a indiferencia y a cenizas* (y eso lo escribía *EL POETA* cuando tenía muy poco más de la mitad de los años que hoy cuenta --y con que no *cuenta*--): hace ya un mero tercio de siglo que lo escribió el Quídam! Dedicado al *farniente* el dilatado puentecillo. Salvo --oh Meseres!-- que *anoche* vinieron dos jóvenes amigos --relativos-- y estuvieron por acá desde el véspero temprano hasta muy cerca de las veintitrés. Burdeos y Borgoña –rojos--. Porque a los huéspedes les dió por la enofilia y yo adherí, como que soy ecléctico en lo espirituoso como en lo espiritual y en lo temporal o intemporal, otrosí.

Anoche, sábado: como que acontece --oh casualidad!-- que hoy es domingo desde muy temprano. Eureka! Y ya se está en martes y febrero ochenta y tres. Se corta en seco, a ver si se envía mañana. Buenas Noches. Avisen cuando se corta la vainoleta.

24 IV 1962

LXXVII

Y batiburrillo desde Estocolmo. Porque todavía está el batiburrillista en la Vieja y Libre Suecia. Se le sigue dando el primer mote *(CORREO DE LA CULTURA)* aunque el de *GACETILLA DE ESTOCOLMO* le acomoda menos mal, por diez y siete razones que se han dicho y redicho otras tántas veces y una más. Y ya se estaba en un martes (el día 83 de febrero) cuando se asió la pluma y algo se garabateó con ella si no mucho ni cosa. Hoy ya es 91 de febrero... y se prosigue. Mientras, se ha estado dentro de la misma inacción *doméstica* (*vale decir* en la sede, en el habitáculo, apartamiento, cuchitril, cubil y huronero u osera o leonera --que soy oso detrás de hurón (de adehala) (y León, *quia nominer Leo*). Se intenta, a ratos, muy de tarde en tarde, tímidamente, y con harta desgana, salir del mirobolante letargo --largo, que ni de encargo-- deleitoso. Se intenta tornar siquiera al remanido soliloquio-exutorio, al monólogo-pretexto (escritos) o a la desolada o desalada (y sosa)

cogitación vagamente especulativa y a la ideación esotérica, entre neblinas, embaïdora y al introspectivo fantaseo elato y turulato, --en el aire--: sin lograrlos o lográndolos a la maravilla --para el olvido-- y malográndolos (otrosí) hasta para la memoranza siquier *doméstica,* leonina. Para cuál si no, para quién o qué más, además? *Si todo me sabe a indiferencia y a cenizas* o ya no me sabe ni a eso? (Ni tampoco --es verdad-- a *lo que dijo el Viejo*). Lo propio que me acaece juzgo o infiero que les ocurre a mis anónimos, antónimos, homónimos, sinónimos y pseudónimos epónimos cofrades, los tan mentados como lamentados sosías y otrosyóes --y son legión-- y creaturas de Prometeo (que no criaturas meras). Los otrosyóes, alteregos y sosías o dobles (pero fieles y leales) que aún frecuentan *mi retiro* y mi compaña silenciosa: Abdenagodonozor Tercero, Abundio Abenabó, Aldecoa --Matías-- y Apolodoro (de Siracusa); Baruch, Beremundo --el Lelo--, Bogislaus Von Griphius y Bucentauro el Véneto; Caralampio, Clodoveo, Codro y Curzio (Bonaparte); Chactas, Cherubino, Chilperico (el de los Palotes) y Choclo; Dámaso, Deucalión (*uña y mugre* de Noé: y enófilos entrambos), Dídimo y Donaciano; Ebenézer (ex-Poeta Rey Mago), Emmanuel, Engelbrecht y Eutíquides de Pafos; Fabricio del Dongo, Fjordson (Erik), Frondio el Farolero y Fulmicotón el Explosivo; Gaspar de la Noche (llamado El Errabundo),

Giróvago el Veleta, Godofredo el Consumado y Guzmán (no *el Bueno* sino el Peor de lo Peor); Harald el Obscuro, Hermógenes (no Maza), Holofernes el Cabezudo (no el decapitado de Betulia) y Hugón Hugónides el hugólatra; Idomeneo de Candia, Iloteo, Ironio el Sarcástico e Iván Ivanóvich Ivanóv; Jácome Jacometrezo y Jaramillo, Joviniano el Jovial --nada Jupiteriano--, Juan de Juanes y Juanete y Judas (no Tadeo) el Peli-Fulvo; Kazim –sobrino de Alí Babá--, Keops --sobrino de Kefrén el Stalinita--, Kerabán y Kuno el Huno; Lao --el Leo vetusto--, Leo Confucio --el Lao de Katay-- Lirón Lirónides el Insomne y Lupercio (no Wolfango ni, menos, de Argenzola) (será con zeta o con ese?); Llano el lleco, Llero el glero, Lleoredilla el llorado y Lluvicundo el Pluvial o Diluvial lacrimógeno; Mandricardo, Melampigio, Minodoro --de Icononzo-- y Monteflavo (Claudio, capelmaestre del barroco); Nabuco, Neoptolemo, Nicomedes ni Bebedes y Nominorleo el leontófono; ñaño, ñengle, ñito (de Concordia) y ñoño (de Logroño); Odinson el Wotánico, Onésimo el Recluso, Opúsculo el Opulento y Ovidio --el Chato--; Palamedes, ajedrista, Palinuro, piloto, Pentademón, polígrafo y Proclo, nefelibata; Quasimodo, Quidproquo, Quilón Quilónides de Quevedo y Quorum Quovadis; Raminagrobis, Renato (no el que falleció en Estocolmo), Rolando (no el de la Cueva, no el del olifán y Durandarte)

y Rufo --Decurión--; Satirión el Saturnino, Sergio Stepánovich Stepansky, Sigismundo el Sueco y Sofronio; Tantalio el Dispéptico, Tetragramatón el Académico, Tiquismiquis y Tócame-Roque; Ubico, Umbrío, Urso y Utroque; Vagotónides el Esquizofrenético, Vercingétorix, Volodia y Vulpius; Wamba --por casualidad--, Werther (no el tan mentado), Wilfrido (el Velloso) y Wolfgang (no lobezno y no Mózart); Xantipo --no pariente de Xantipa y nada socrático--, Xenius, Ximenez y X-Y-Z; Yago, mas no el *honesto* ni el *crítico*-- Ygdrasil, Ysengrín e Yvetetes; Zakarías, Zenón --que no el de Elea--, Zoroastro (no Zaratustra) y Zutanejo... Y Alfa y Beta y Gama y Delta, y Eta y Fita, etcétera, hasta parar en Omega.--, Y faltan, ya que no las tercerías coadyuvantes ni los buenos *cuartos*, los quintos de marras --que no los hubo malos ni los habrá peores!--. A más de los cofrades, dobles, triples, parónimos, otrosyóes y sosías no censados aún, paralelamente insensatos, anónimos, epónimos, pseudónimos, sinónimos, antónimos, homónimos y topónimos! (Se completaría el elenco si se tuviera tiempo de no seguir perdiéndolo!).

Mañana --cuándo iría a ser?-- escribiré (pensaba) algunas cartas, epístolas y esquelas. Algunas pocas --por lo menos-- que ya dá pena con A y con Alpha, con Fluria y Zumurrud, con Gabby y Jobby, con Lambda y Omicrón. Siempre estoy muy en ello, en ése plan. Helás! Así como con el propósito de terminar la revisión de la *FÉ DE ERRATAS* de Hernando Camargo, confrontarla con la mía y fijar una *FÉ* cuasi definitiva. Y tratar de ello con Camargo y de escribirle al buen amigo acerca del embarazo en que lo mantengo con mis libracos y papelotes, que harto le estarán estorbando.-- Así como --a más de lo dicho-- pensando siempre en darle forma escrita a mis *TESTAMENTOS:* los consabidos --el *VIEJO* y el *NUEVO*-- y los *LEOVILLONIANOS* --el *GRANDE* y el *PEQUEÑO*-- y el testamento de los maravedises o lupias en efectivo o en acreencias más o menos perdidas --reales pero hipotéticas--. (Aparte del Testamento de los manuscritos y de la obreja literaria, la discotequilla y la bibliotecuela...) Siempre estoy muy en ello: en ése fantástico, engorroso e irrealizable plan (de urgentísimo cumplimiento y evasión): y lo estoy siempre dejando para *el otro día*. Cuál otro día, Mordecái? Para un otro día que no se llega nunca, por más que llegan y se suceden tan cumplidamente, y se van, los días y los crepúsculos y luego las mirobolantes noches. Como que llegan, demoran un rato, transcurren lentamente, y se van en blanco

--en blanco y gris y negro--: sin traer, dejar tras de sí ni llevarse nada. Ominosos días tediosos, adocenadamente *cuotidianos* y paralelos crepúsculos hórridos! Noches algo menos ominosas, algo menos hórridas, ineluctables eso sí! (Hasta que se despierta, desparecen los fantasmones, se analiza la pesadilla grotesca, y se llega al *statu quo ante bellum*). Guerra ni de nervios, guerra fría. Ineluctables noches, helás! (U olé!) y qué habrá del Ajedrez en La Habana (y en Curazao)? Los dos mayores... Los dos mayores? A qué me iría a referir? A los torneos de Ajedrez? Quizá no porque seguía: *con tal que la cosa dure* (lo decía Letizia Ramolino?) Ya no recuerdo bien (mi memoria es tan mala como lo era malo el francés de la mamá de la gentil Paulina).

Y ahora, en el ya vecino mes --que ya se llegó hace rato cuando se dactilografía-- vendrá la recitación poemático-leónica del proteico maese Juan Madojo! La recitación suya de versos míos el 3 de mayo! a las 9 de la noche. Ayer (cuándo?) en la tarde, la Exposición de Artes Plásticas de Colombia. De la cual exposición --como es obvio-- no parlaré, como que no soy crítico, ni siquiera aunque quisiera improvisado opinador ocasional. Luego del coctáil de la Embajada en el salón del *evento*, hubo una prolongación en la casa de Mora, durante la cual no poco se parló, no poco se dejó en *claro* (en referencia a Maese de Greiff, a su

idiosincracia y a su *ideología*: a Maese von Greiff poco le peta ni le importa que se le ubique y se le catalogue, se le analice y se le concrete: por modo que... *allá se las hayan* los peoncillos). Los peoncetes clasificadores adocenados, catolicones y sumamente, pero sumamente pen..., penderiscos pendientes de las *idiotologías ortodoxas* ambientes, las más cómodas, las *sanas*, etcétera y etcétera. Los asistentes a la mentada reunión no sumábamos la trecena: digamos once colombianos y medio.-- Yo soy el medio colombiano y medio ciudadano de la Luna si no de Sirio. Hatajo de papanatas! (y de papanatilla, que los había paisas). Hato de bóvidos! Hatillo --por mitad-- de los Botero y de los Jaramillo, de los Campillo, de los Grillo, de los Otero, y los Lotero y los Cayzedo y Cuero. Talvez no me queden ya horas ni para iniciar el *RELATO* (antepenúltimo). Sólo me resta un breve rato. Un rato mínimo, un minuto solar --sin sol y con gélidas boreales auroras--. Un minuto solar --sin crepúsculos vespertinos ni antelucanos--. Pocos instantes que se fugan raudos o lentos, a la sordina, de soslayo, inadvertidos. A la sordina, como que ya no hay trompas sonoras --graves-- ni añafiles, como que ya no clamorea el estridor de las bocinas ni el altisonar de los clarines, ni hay campanas repicando a rebato --para la boda, el gaudio, el alborozo, el júbilo--, para el incendio, el alarma o el luto. No las hay ya --campanas estrepitosas--,

no las hay: pero sí lúgubres carillones, sordos, graves, plúmbeos, pérfidos asesinos en frío, traicioneros, proclives. Pocos instantes se cuentan --qué se van a contar!-- y que se escapan furtivos, esquivándose, piano-piano o en silencio integral, absoluto. A par de ello, como se puede colegir, pesquisando entre líneas --sin dárselas o sin pretenderlas de zahorí-- todos ellos van sucediéndose inmersos en atmósfera de marasmo, en alas, quietas, grávidas, de un ritmo cuasi inasible --como sólo supósito, imaginario--, somnolente (el vuelo) y --el ambiente-- átono y atónito, de semi-pasmo y éxtasis (gríseos), en una real apariencia de Nirvana (oh Elación! oh Acinesia!): oh Hacer Nada luxuriante, morboso! --Héteos, héos, oh Laos Leos! oh Bogislaos Laos! oh Beremundos Archi-Laos! siempre en bateos y jubileos, cuando no en líos. Abolíos, oh Ateos! Salíos de la espelunca, oh Matateos! Fugáos, Leos, Beremundos, Bogislaos! Encaramáos a las Naos! Enderezád el rumbo al Cáos!

Fugóse el Trío con todos los papeles: dióse, en las Naos, desde hace ya tres días, a la empresa de poner en situación de *cosa juzgada* la *FÉ DE ERRATAS* urdida por Hernando Camargo y revisada en primera instancia por el *CORRECTOR DE DISLATES NOTORIOS DE LA TRINCA*, Maese Abdenagodonozor Tercero el Tartamudo o Tartajoso y Titubeante --Agramático

de yapa--.Hoy mismo --y 3 de mayo en el manuscrito-- le sigue dando el Trio a la *dichosa FÉ DE ERRATAS* (última instancia). Tiene el Trío faena para rato y pico. Ya se salió --mal que bien-- de un par de embelecos paralelamente engorrosos entrambos y al final del primero de ellos, que tocaba conmigo particularmente, aburridos en especial a más de sádico (por parte del recitador) y de masochista (por parte mía, que no me salí del ACTO y casi que ni de *mis casillas).* Se deja para la próxima la narración de dicho Acto Público (con ocasión de la Exposición de Arte Colombiano) que finalizó con versillos míos espetados por el Profesor Madojo. El segundo embeleco --también se parlará de él en extenso-- lo constituyó la Elección para Presidente de Colombia el 6 de mayo --en Estocolmo-- en la que hube de actuar como Gran Elector o Electorero. Chocorazo!!! Ocho votos. Cinco por Guillermo León Valencia y tres en blanco. En la próxima, si ocurre, trataráse también del reportaje que se *me hizo* o se *me* quiso hacer. Digo *si ocurre* porque hoy es 14 de mayo y el 21 (Leo volente) estaré flaneando por las rúas de Paris de Francia.

Buenas Noches, amigas, amigos. Otro coñac, a vuestra salud! mientras canta Fischer Dieskau.

14 V 1962